

Abb. 1. WILHELM LEHMBRUCK.

WILHELM LEHMBRUCK

VON PAUL WESTHEIM

DAS WERK LEHMBRUCKS IN 86 ABBILDUNGEN
MIT EINEM PORTRÄT LEHMBRUCKS VON LUDWIG MEIDNER

3.—4. Tausend

GUSTAV KIEPENHEUER VERLAG POTSDAM

DRUCK VON A. WOHLFELD, MAGDEBURG

Bei Lebloud. Interessante Diskussionen über das Genie und die außergewöhnlichen Menschen. Dimier meinte, die großen Leidenschaften wären die Quelle des Genies. Ich denke, es ist die Phantasie allein, oder was auf dasselbe hinauskommt, eine ***Empfindlichkeit der Organe****, die den einen sehen läßt, wo andere nichts sehen, und ihn auf eine besondere Art sehen läßt. Ich sagte sogar, daß die großen Leidenschaften, wenn sie zur Phantasie hinzukämen, sehr oft zur Verwilderung des Geistes führten, und Dufresne machte die sehr richtige Bemerkung: „Ein außergewöhnlicher Mensch ist ein Mensch, der die Dinge auf eine nur ihm eigentümliche Art sieht."*

Delacroix: Tagebuch.

Im Jahre 1917 schon war der Plan dieses Buches mit Lehmbruck verabredet. Andere Arbeiten machten zunächst die Ausführung unmöglich. Weder Lehmbruck noch ich hatten es besonders eilig mit dieser Monographie, die allerdings gedacht und bestimmt war, die inneren Widerstände, die sich trotz mancher Erfolge dem Schaffen dieses so eigenartigen Künstlers entgegenstellten, besiegen zu helfen und diese schon durch das Maß ihrer Anregungen für die Gesamtentwicklung des heutigen Kunstschaffens bedeutsame Erscheinung dem Verständnis eines weiteren Kreises nahe zu bringen. Wenn überhaupt, so hätte hier bei einem so in sich vergrübelten Menschen der öffentliche Zuspruch befreiend wirken, vielleicht sogar etwas ihm zu jener inneren Standfestigkeit verhelfen können, um die er unablässig zu ringen hatte. Lehmbruck selbst schien sich mancherlei von diesem Vorhaben zu versprechen; ja, wenige Tage vor seinem Ende, das letztemal, daß wir zusammen waren, brachte er noch einmal das Gespräch auf das beabsichtigte Buch; vielleicht hat er damals schon gewußt, daß es ihm und seiner Arbeit nicht mehr werde dienen können.

So mag es denn jetzt erscheinen als Gedenkbuch, das die Erinnerung wach hält an ein Schaffen, das eigenartig groß und von wenigen erst begriffen in der Zeit steht, und daß die künstlerische Entwicklung noch kaum auszuschöpfen begonnen hat. Ein Epitaph zugleich auf einen teueren Freund. Trotzdem hoffe ich, daß die Erinnerung an einen so seltenen und reinen Menschen mir nicht den Blick verschlagen hat für die sachliche Einschätzung des Werkes, dessen wahre Bedeutung innerhalb einer Hierarchie der heutigen Kunststrebungen festzustellen, Sache der kommenden Generation sein wird.

Steglitz, im Sommer 1919. — *Paul Westheim.*

Beim Erscheinen der zweiten Auflage.

Die kurze Zeit seit Herausgabe dieses Buches machte wesentliche Änderungen nicht erforderlich; Einzelnes ist ergänzt oder berichtigt worden. Wenn gesprochen werden mußte von den Widerständen, die beim Tod des Künstlers sich immer noch diesem Schaffen entgegenstellten, so will es mir jetzt scheinen, als ob inzwischen der Kreis ernsthafter Kunstfreunde, der in dem Werk Lehmbrucks eine der schöpferisch künstlerischen Leistungen unserer Zeit und unseres Volkes erblickt, merklich gewachsen wäre. Nicht zuletzt mag das verdankt sein dem unermüdlichen Eifer, mit dem die Witwe des Künstlers es sich angelegen sein läßt, das Werk zu erhalten und sichtbar zu machen; haben doch die Gedächtnis-Ausstellungen, die sie in zahlreichen Städten Deutschlands gezeigt hat, eigentlich zum ersten Mal auch einer breiteren Öffentlichkeit einen Begriff gegeben von dem, was dieser Bildhauer war.

Steglitz, im Januar 1922. — *Paul Westheim.*

LEHMBRUCKS Werk ist Torso geblieben. Als dieser Künstler mit seinen 38 Jahren ein Leben aufgab, das ihn zu tief in Gewissensnot und Qual zu verstricken drohte, hat er sein Werk verurteilt, Bruchstück, unerfüllte Verheißung zu bleiben. Er hat uns Heutigen viel, Entscheidendes gegeben; aber wir hatten ein Recht, aus seinen Anfängen heraus mehr, Vollkommeneres, Umfassenderes zu erwarten. Es ist nicht zu fragen, was ein Gestalter, der einsetzt mit ein paar Werken von solcher Kühnstrebigkeit, der das seltene Glück hat, mit den ersten Schritten schon einen Weg einzuschlagen, der überraschend weite Ausblicke eröffnet, in einer geruhigen Entwicklung noch alles hätte vollenden können; doch ist zu erkennen, daß die letzten Ziele, nach denen diese Entwicklung hinzudrängen schien, noch nicht erreicht werden konnten. Kaum eine Plastik von Lehmbruck gibt es, um die herum nicht noch ein Unwägbares von Versprechung gebreitet läge. Was diese Werke erregend macht — was freilich auch in den Augen eines gewissen hartherzigen Kunstkennertums ihre Problematik ausmacht —, das ist dieses ungeheure Quantum Zukunftsverheißung, daß sie in sich tragen. Über die Gestaltung hinaus ist noch etwas Fortzeugendes, Weitertreibendes da, das morgen Ausgang zu neuer Gestaltung sein kann. Es ist nicht ein letztes Wort gesagt in dem Sinne, daß eine lange Entwicklung zusammengefaßt und eine Reihe von Experimenten abgeschlossen würden, vielmehr ist es so, daß Lehmbrucks Gestaltungen, so beschlossen sie an sich auch dastehen, zugleich doch auch Auftakt sind für Kommendes. Es ist wie bei dem ersten Einsetzen eines neuen Stiles. Das Werk ist nicht allein als Werk bedeutsam; was in ihm vielleicht noch mehr geschätzt wird, ist die Kraft, neue Energien zu entfesseln, neuem Geist und neuen Möglichkeiten des Ausdrucks zur Auswirkung zu verhelfen. Der Wagemut, die Frische und Unbekümmertheit, von denen die Generationen der Reife noch zu zehren haben, werden über alles gesetzt und bleiben schließlich auch das Denkwürdige, weil ohne diese Auftriebe der Verfall unaufhaltsam gewesen wäre. Diesen neuen Möglichkeiten letzte Ausprägung zu geben, ist dann die nächste Aufgabe. An derlei Energien ist Lehmbrucks Werk reich und überreich. Wenn ich sage, daß es Torso geblieben ist, so aus der Überzeugung heraus, daß Lehmbruck wohl Talent, schöpferisches Vermögen und Selbstdisziplin genug gehabt hätte, um seinen Verheißungen selbst die Erfüllung zu schaffen. Man erahnt über das tatsächlich Geschaffene hinaus — Plastik, die einzigartig und gewiß auch groß sich aus der Zeit heraushebt — ein ungeschaffenes Werk von weitem Ausmaß und hoher Vollkommenheit. Es ist so, wie wenn man im Land draußen an eine jener Kirchen kommt, bei denen den Bauleuten schließlich der Atem ausgegangen ist. Kraft war noch genug da, um das Gotteshaus selbst zu vollenden und unter Dach zu bringen. Der Turm aber, den man gewaltig emportreiben wollte und der die Krönung des Ganzen hätte sein sollen, ist im Ansatz stecken geblieben. Man verspürt, was da hätte werden können, im Geist ersteht vor einem in vagen Umrissen und gerade dadurch um so anziehender, was ersehnt und erstrebt wurde, und es bleibt die schmerzende Erkenntnis von der Ohnmacht alles Menschlichen.

Lehmbruck hat in einem der allerersten Werke, die nach den langen und eifervollen Lehrjahren liegen: der „Knienden", seinen Typ festgelegt. Es ist das Werk, das ihn bekannt gemacht, das mit dem Namen Lehmbruck einen festen Begriff verbunden hat, ein Werk, in dem überdies die Zeit etwas wie eine Widerspiegelung ihres ureigensten Stilstrebens zu erkennen glaubte. Hätte Lehmbruck nur diese „Kniende" geschaffen, er hätte als Initiator seltener Art schon einen festen Platz gehabt in der Entwicklungsgeschichte einer neuen Kunst, die nach Architektonik und innerlicher Monumentalität strebt. Aber so sehr die „Kniende" glücklicher Wurf und entscheidendes Dokument gewesen, es wäre irrig anzunehmen, daß Lehmbruck sich völlig schon in diesem Werk gegeben hätte. Er ist doch anders anzusehen als etwa Tuaillon, der schließlich ein einziges Werk nur: die „Amazone", geschaffen hat. Tuaillon hat eigentlich dem, was in der „Amazone" schon enthalten war, im Laufe vieler Jahre nichts mehr hinzuzufügen gehabt. Alles, was nach diesem Erstlingswerk kam, hätte auch fehlen können, und Tuaillon wäre trotzdem der Bildhauer gewesen, als der er eingeschätzt wird. Will sagen, Tuaillon war nur in einem einzigen Moment schöpferisch und verbleibt dann sich selbst gegenüber, was die geistig künstlerische Seite anlangt, reproduktiv. Lehmbruck findet sich in der „Knienden"; er begreift und legt fest die eingeborene Richtung seines Stilwollens: das metaphysische Begehren, die große Linie, die wie Bachsche Fuge sich emporsehnt, das Spiritualisieren alles Körperlichen in einer Schlankheit, die aus dem Endlichen ins Unendliche empordrängt. So elementar dieser Durchbruch auch ist, und so sehr er bestimmend bleibt für die ganze Einstellung des Schaffens, so führt er bei Lehmbruck doch nicht in die Enge eines Formalismus. Ganz im Gegenteil, es eröffnen sich sofort fruchtbare Möglichkeiten. Möglichkeiten, die produktiv machen, die in immer entschlossenere Problemstellungen hineintreiben.

Lehmbruck war seinem Naturell nach nicht der Mensch auszuruhen auf einer einmal gefundenen glücklichen Lösung. Eigentliche Lösung gab es für ihn ja überhaupt nicht. Gelegentlich, wenn auch nicht gerade häufig, trifft man auf Künstler — sicherlich sind es die beneidenswerten Geister —, die vor und bei der Arbeit mit ihrem Sinnen, Denken und Fühlen ganz aufgehen in ihrem Werk, die so unsäglich, wie man es sich nur vorzustellen vermag, um die letzte Formulierung ringen, die aber dann, wenn der letzte Strich getan, wenn ihr Werk sich von ihnen abgelöst hat, auch mit ihm fertig sind, die ihm nichts mehr hinzuzufügen und an ihm auch nichts mehr abzustreichen haben, die demgegenüber, was einmal in ihrem Blute peitschte, demgegenüber, was sie in sich endgültig erledigten, zu einer oft phantastischen Objektivität gelangen, um umso freier und intensiver dann in ihren neuen Problemen aufzugehen. Lehmbruck gehörte nicht zu diesen Sonntagskindern der Kunst. Seine Figuren, auch wenn sie längst gegossen und längst aus dem Atelier heraus waren, blieben unlöslich mit ihm verwachsen, arbeiteten, vollendeten sich in ihm weiter, auch wenn er niemals mehr dazu kam, an ihnen weiter zu modellieren. Sie standen in ihm, als ob er sie immer noch weiter und weiter auszutragen hätte, und die Notwendigkeit, einmal doch die Nabelschnur zu durchschneiden, ist für ihn, wie manche wissen dürften, immer einer der peinvollsten Akte gewesen.

Einmal — es war in besseren Zeiten noch in Paris — überraschte ich ihn im Atelier vor einem Akt, den ich lange schon, Jahre schon kannte. Er war bereits ausgestellt, bereits angekauft. Jetzt stand das Modell da mit kleinen Tonflecken besät, als ob die Röteln gerade zum Ausbruch gekommen wären. Lehmbruck hatte gefunden, daß es doch noch Stellen daran

gäbe, die man richtiger machen könne. Und es läßt ihm keine Ruhe, er knetet wieder und wieder an dem Werk herum, er ist versessen auf äußerste Vollkommenheit. So war es immer bei ihm. Mit dem Gießer unternimmt er oft die wagehalsigsten Experimente, zerschneidet die Formen einer mehrfach schon gegossenen Figur, nimmt einen Beinansatz hinweg, der ihm zu massig aus der Fläche herauszudrängen scheint, beseitigt die Arme, womöglich auch den Kopf, um zu einem Torso von vollendetem Ebenmaß zu gelangen. Bei den Diskussionen im Atelier, selbst den wenigen, an denen er lebhaften Anteil zu nehmen schien, greift er plötzlich zu einem Bröckchen Ton, fängt an, an irgend einer vor langem entstandenen Figur, an einem Bein, einem Arm, einer Brust zu kneten, zu feinen und zu vollenden. Es scheint, als ob seine Figuren ihn, wo immer er sich auch befinde, umständen, als ob alles, was noch unerlöst in ihnen sein könnte, ihren Schöpfer mit unablässiger Qual verfolgte. Er ist immer bei ihnen, mehr als bei der Familie, bei den Freunden und Bekannten. Höchstens in einem Schmunzeln über die Kinder, die sein Glück waren, mag er sie einmal vergessen haben. Seine Werke erfüllten ihn ganz, begleiteten ihn, wo er ging und stand, ragten hinein in all sein Denken und Trachten. Unstet treibt es ihn des Nachts manchmal auf, er greift zum Ton, weniger, um in der ersten Erregung eine neue Schöpfung zu umreißen, als Vorhandenes zu veredeln und zu bereichern, noch häufiger wirft er in ganz zartem, leichtem Pastellstrich einen Kontur oder auch eine Kurve nur auf eine der Leinwandflächen oder einen großen Bogen Papier, wie man sie in Massen in seinem Atelier vorgefunden hat. Im Gespräch ist er häufig halb abwesend, ist wortkarg und scheint um so unbeteiligter, da er auf dem einen Ohr nicht recht hört; aber es ist nicht das, er ist in sich vergrübelt, hingegeben an Fernes, Ungreifbares, und manchmal ist es so, als tauche er plötzlich aus einer Versunkenheit auf...... Einsamer Wanderer, treibt es ihn durch die Straßen, irgendwo verkriecht er sich hinter ein Weinglas, nebelt sich ein in Tabakschwaden und — träumt von seinen Figuren, von der Größe und edlen Anmut, die er ihnen zu geben sich sehnte. Gelegentlich zieht er aus der Rocktasche ein Bleistiftendchen und einen zerknitterten Fetzen Papier, als gelte es Wichtigstes zu notieren. In einem besonderen Sinne könnte man von ihm sagen, er ist inwendig voller Figur gewesen. Wer kann ermessen, was an Gestalt und Gestaltung in ihm lebte! Einiges davon hat er mit zartem, feinem Strich aufgeschrieben auf die Kupfer- und Zinkplatten, die sein graphisches Oeuvre ausmachen, aus seiner Plastik heraus ist mancherlei zu ahnen von diesem Träumen und Ringen im Geiste, das Meiste aber ist wohl ungeboren in ihm geblieben, bestimmt ausgetragen zu werden in langen Jahren der Klärung und des Reifens. Kein Zweifel, seiner künstlerischen Disposition nach war dieses Leben auf lange Dauer angelegt; mir wenigstens schien es immer, als ob dieser Künstler sich nicht genug tun konnte im Aufspeichern von bildnerischen Energien, die einmal sich hätten auswirken müssen in eben so großen wie reifen Schöpfungen. Um so schmerzlicher dieses vorzeitige Ende, das vor den Augen der Welt solche Behauptung fragwürdig erscheinen lassen muß.

Der Umfang von Lehmbrucks Werk ist verhältnismäßig nicht sehr groß. Lehmbruck gehört nicht in die Reihe der Gestalter, die die Gabe haben, jeden Einfall sofort zu verwirklichen, die Werk um Werk: Skizze, Bild, Plastik gleichsam aus sich herausspielen, die — Rubens-Naturen — die Welt verblüffen mit schier unerschöpflichem Reichtum, den ganz zu fassen einem manchmal unmöglich fast erscheint. Diese leichte Hand, die viel fertig bringt, braucht nicht immer besonders schöpferisch zu sein, im Gegenteil, oft ist ihre

Fruchtbarkeit nichts weiter als ein Mangel an künstlerischen Hemmungen, als ein Sichgehenlassen, eine Selbstzufriedenheit, die sich genügen läßt an dem schnell, äußerlich Erreichbaren, die eher Konvention als Erlebnis und zu häufig mehr Gewandtheit als Größe ist. Dagegen war Lehmbruck eine wahrhaft produktive Natur, ein Mensch, der immerzu und unablässig innerlich produzierte, der — Raffael ohne Hände — dauernd in sich an seinem Werk formte und klärte, Tag und Nacht an der Vervollkommnung seiner Gestaltungen arbeitete. Wenn es dann dazu kam, im Ton zu kneten, dann war in ihm aufgespeichert jenes Zwingende an Kraft und Beseeltheit der Ausdrucksform, das seinen Gestaltungen das innere Ausmaß gab.

Man darf nicht vergessen, daß bei Lehmbruck nur von ein paar ganz wenigen Schaffensjahren zu reden ist. Er ist sehr spät erst zur Kunst gekommen, das heißt die Zeit der Lehrjahre, die er — im Gegensatz zu heutigen Gepflogenheiten — für sich zu benötigen glaubte, ist verhältnismäßig lang. Das Akademiestudium in Düsseldorf hat er — wie wenig zeitgemäß das auch klingen mag — überaus ernst genommen und nicht minder ernst betrieben. Von der Überheblichkeit dem gegenüber, was in der Kunst gelehrt werden kann und trotz aller Mühen gelernt werden muß, hat er nichts an sich gehabt. Er hat sich selbst gegenüber zu viel Verantwortung gehabt und war sich wohl auch zu wertvoll, um mit einem oberflächlich angenommenen Handwerk zu beginnen. So sehr er sich auch ausschwieg, davon, daß er auf der Düsseldorfer Akademie drei Jahre an einem einzigen Akt sich gequält hatte, sprach er wiederholt und mit einer Geste, als wollte er erklären, wie und wieso er zu seinem gereiften Handwerk gelangt sei. Er studierte gründlich die Natur, nicht minder gründlich ließ er sich anleiten von denen, die mit den handwerklichen Erfahrungen vertraut waren, er war ganz und gar Schüler, frei von jenem falschen und gefährlichen Ehrgeiz, eine genialische Meisterschaft vortäuschen zu wollen, bevor er mit den elementarsten Grundlagen restlos vertraut war. Man mag es Schwerfälligkeit nennen, obzwar es weit mehr doch Charakterstärke gewesen sein dürfte, wie er schrittweise, bedächtig und ohne Zeit und Mühen zu scheuen, sich vortastete zu einer wirklichen Könnerschaft in der Kunst, in der er Meister zu werden begehrte. So sehr auch ihn wie jeden Kunstjünger wohl schon vom ersten Versuch an der Ruhm und der Beifall der Vielen verlockt haben mag, so wenig ließ er sich doch zu einer eingebildeten, weil vorzeitigen Selbständigkeit verleiten. Vielleicht — es ist fast Gewißheit — hat er auch damals schon Erfahrungen und Energien in sich aufgespeichert, die dann, als er endlich in Paris zu eigenem Schaffen gelangte, als er die weibliche Figur, die sich in dem Museum seiner Vaterstadt Duisburg befindet, oder die „Kniende" gestaltete, zur Auswirkung bereit lagen und schon diesen ersten wirklichen Lehmbrucks ihre viel bewunderte Fertigkeit gaben.

So erklärt es sich, daß für das ganze Lehmbruck-Werk neun Jahre höchstens anzusetzen sind, in die hinein die letzten Jahre fallen, die durch den Krieg und nicht nur durch den Krieg lähmend für ihn gewesen sind. Wenn man an van Gogh denkt, der sein gigantisches Werk in nicht mehr als sechs Malerjahren herunterfegt, so ist die Zahl von 30—40 Plastiken, die Lehmbruck schuf, trotz allem, was er gemalt, gezeichnet und radiert hat, nicht sonderlich groß. Die Gegensätzlichkeit zweier Temperamente wie van Gogh und Lehmbruck trägt vielleicht mehr als jede Charakterisierung bei zur Erkenntnis der Schaffensart des Bildhauers. Van Gogh ist das Beispiel des innerlich glühenden, leidenschaftslohenden, ekstatischen Menschen, dessen Schicksal es ist, sich an der eigenen Glut zu entflammen und flammend sich zu



Abb. 2. KOPF DES EMPORSTEIGENDEN JÜNGLINGS.

verzehren. Mit fliegendem Atem, mit fieberndem Puls, im zuckenden Krampf, mit der Gier eines Besessenen spritzt er die Farbtuben aus, mit der Inbrunst der verzweifelnden Leidenschaft prasseln die Pinselhiebe auf die Leinwand hernieder. Schaffen ist ihm Lust und noch mehr unerbittliche Notwendigkeit zugleich. Kein Maler hat sich geringschätziger über das Bildermachen ausgesprochen, und keiner hat wiederum leidenschaftlicher malen wollen, malen müssen als gerade er. Tag um Tag, Stunde um Stunde muß er malen. Er braucht das Malen wie die Luft zum Atmen, er würde ersticken, innerlich zerbersten, wenn man ihm Pinsel und Palette auch nur einen Augenblick aus den Händen nehmen wollte. Er scheute keine Strapaze. Die glühende Sonne von Arles mochte ihm das Hirn ausmergeln, die Haut abblättern, die Gurgel dörren, der Mistral die Leinwand vor dem Pinsel wegreißen; es war ihm gleichgültig; er grub sich tief in den Sand ein, um nicht vor Schmerz, vor Hunger, vor Müdigkeit davonzulaufen, und malte, malte.... Daher auch dieses Fiebernde, Atemlose, Brennende, Sengende in seiner Kunst. Ein Bild jagt das andere, die Woche ein halbes, ein ganzes Dutzend gar. Manches Stück, das heute in seiner unerhörten Konzentriertheit

geradezu erschüttert, ist in einem einzigen Tag heruntergehauen. Wohl eilig, aber nicht eilfertig, denn diese orgiastische Gier, dieses ekstatische Wüten gibt sich nicht zufrieden, bevor die endgültige Formulierung erreicht ist. Jeder Strich sitzt wie ein Hieb. Kein Tipfelchen zu viel und keines zu wenig. So unerhört sicher war der Instinkt, und so mit Windeseile fegt er sich auf die Leinwände. Lehmbruck ist der schwerblütige Deutsche, der Mensch der Bedenklichkeiten und bedächtig schweren Entschließungen. Jeden Gedanken muß er in sich erst wälzen, jedes Für und Wider vielmals bei sich erwägen; einem ersten Impuls nachzugeben, gar spontan sich hinreißen lassen, ist ihm versagt. Er vertraut sich nicht; er ist nie ganz sicher, ob der Entschluß, zu dem er sich aufringen wird, auch der richtige sein wird, ob das, was er zu tun oder zu gestalten entschlossen ist, Überzeugungskraft genug in sich haben wird. Es wäre für ihn Erlösung von Pein und Qualen, wenn er irgend jemand hätte, der ihm Gewißheit geben könnte, und er kann sich doch auch wiederum nicht aufraffen, seine Zweifel vor anderen auszubreiten. Es wäre zu primitiv gedacht und vielleicht auch nicht richtig, wenn man dieses eingeborene Verhalten als Schwäche ausdeutete. Ebenso sehr könnte man darin ein äußerst verfeinertes Verantwortlichkeitsbewußtsein erblicken, einen Trieb, schon vor jedem Tun und Schaffen sich der äußersten Konsequenz bewußt zu werden. Er braucht, bevor er als Mensch wie als Künstler zum Handeln sich entschließen kann, die Rechtfertigung vor seinem Gewissen und seinem Urteil. Was er leistet, soll Bestand haben, soll unantastbar sein können. Er will ganz sicher gehen, aber er sieht die Fährlichkeiten eines jeden Schrittes. So ist mir der „emporsteigende Jüngling", (Abb. 2, 44 und 45) den ich den „Denker" nennen möchte, dieser große hagere Mann mit der zergrübelten Stirn, immer fast wie ein geistiges Selbstporträt seines Schöpfers erschienen. Er steigt empor, setzt Fuß vor Fuß, ohne innerlich an dem Vorgang beteiligt zu sein. Der bleibt Angelegenheit des Körpers. Der Mensch als solcher genießt nicht, merkt nicht einmal, wie vielleicht die Pulse heftiger schlagen und das Blut in Wallung gerät. Kein Heben der Brust, nichts vom Straffen der Muskeln, vom Weiten der Lunge, kein Aufatmen beim Empordringen in die reinere Luft der Höhe. All dieses Körperliche vollzieht sich mechanisch, ohne Beteiligung des Mannes, der verstrickt ist in schweren, schier unlösbaren Reflexionen. Er meditiert mit sich, plagt sich mit Phantomen von Gedanken, die wie Albe drücken und sich nicht verscheuchen lassen wollen. Der emporgestreckte Zeigefinger der rechten Hand, das ist so, als ob er sich anstrengte, sich selbst irgend einen diffizilen Punkt darzulegen. Aber auch darüber hinweg sinnt das Auge, in Zweifel und Grübelei versunken. Weitab von den Menschen, einsamer Höhe zustrebend, ist er verwickelt in schwersten inneren Kampf; eine stumme Tragödie von erschütternder Abgründigkeit durchwühlt ihn, zermergelt den Körper, durchfurcht die Stirn. Es ist ein Keuchen in diesem Aufsteigen, ein kurzes, stoßweises Atmen, als wenn einer niederzubrechen drohte unter der Last seiner Verantwortlichkeit, einer, der gepeitscht ist von der Erkenntnis, daß jedes letzte Problem, an das zu rühren wir uns erdreisten, ein Ignorabimus bleibt. Lehmbruck war als Schaffender ein Zauderer, ein Mensch von immerwährenden Hemmungen und schwerster Entschlußkraft. Aus erstem Impuls wie van Gogh eine Arbeit herunterzufegen, selbst auf die Gefahr hin, sie als mißlungenes Experiment dann fallen lassen zu müssen, war ihm nicht gegeben. Visionen von seltener Fülle und Stärke strömten ihm wohl zu, aber es lag in seiner Natur, vor der Realisierung zurückzuschrecken. Schwer wie Last schleppte er sich herum mit seinen Gesichten, die Gestalt werden wollten, und es schien ihm Notwendigkeit,

mit Skepsis sich ihnen gegenüber zu wappnen, über die Möglichkeit ihres Wertes zu reflektieren, sie gleichsam zwanzig bis dreißig Mal im Geist durchzumodellieren, bis er, sein strengster und am meisten zweifelnder Kritiker, wohl die Überzeugung hatte, daß man doch die Durchführung wagen könne. Und dann war es auch nicht so wie bei Auguste Comte, von dessen Konzentriertheit im Denken man berichtet, daß er, als er sich schließlich an die Abfassung seines grundlegenden Werkes über den Positivismus machte, in einer einzigen Nacht 150 Seiten niederzuschreiben vermochte. Bei Lehmbruck beginnt nun vollends ein Auseinandersetzen, ein Erwägen und Bedenken, ein fortgesetztes Klären, Steigern und Bereichern des Einfalls. In seinem Nachlaß fand man gezeichnete Skizzen zu einzelnen Werken, zu dem „sterbenden Krieger" z. B. gab es mehrere solche Skizzen — Notizen, die den Wert von Werkzeichnungen haben —, die ganz grob und roh eine Vorahnung nur geben von dem, was das Werk schließlich werden sollte. Lehmbruck mußte sich in einem langen und langsamen Reifeprozeß schritt- und stückweise vorarbeiten zu dem Ergebnis, das er als brauchbar gelten lassen mochte. Sähe man beim Plastiker am fertigen Modell noch die Korrekturen der Arbeit, so würde solch Lehmbrucksches Modell nicht anders aussehen können wie ein Heinesches Manuskript, in dem einzelne Worte ein dutzendmal und mehr durchgestrichen und geändert, in dem Sätze und ganze Verse umgebaut, in dem dauernd gefeilt und gebessert und eine Prägung immer wieder durch eine andere, schlagendere ersetzt worden ist. Man darf nicht vergessen, Lehmbruck war nicht nur Initiator von erhabenen, überwirklich großen Gestaltungen, es war in ihm als eine der Antriebskräfte doch auch ein synthetisches Bemühen. So völlig er aufging in seinen großen Visionen, so machtvoll wirkte in ihm doch auch eine elementare Kraft, die ihn verwurzelte mit dem Boden, auf dem er zu stehen hatte, das heißt mit der Körperlichkeit aller Gestalt, die er in eine überwirkliche Wirklichkeit umzusetzen bestrebt war. Lehmbruck war es niemals um das allein zu tun, was man an seinen Schöpfungen vor allem schätzte und bewunderte: um den gewaltig aufstrebenden Kontur. Das hätte, wie es tatsächlich ja auch der Fall ist bei einer sehr großen Zahl gotischer Bauskulpturen, ornamentale Geste bleiben können, bleiben müssen, wenn in diesem Bildner nicht der Drang gewirkt hätte, die Großheit seiner Form mit einer geradezu animalischen Lebendigkeit zu erfüllen. Er konzipierte Gestalten, wie sie keines Menschen Auge je geschaut hat; aber er war sich der Notwendigkeit bewußt, sie organisch aufzubauen wie eine zweite, höhere Natur. Vielleicht ist das eminent Schöpferische seines Wesens garade darin zu sehen, daß er die Kraft aufbrachte, sich emporzuheben über die Anforderungen traditioneller Gestaltungsgesetzlichkeiten, gleichsam sich über Gesetz und Naturgegebenheit zu stellen, zugleich aber sich der Zwangsläufigkeit einer inneren Gesetzlichkeit zu unterwerfen, die, ebenso wahr und wahrer noch als die der Natur, all sein Bilden vor Willkür und Zufälligkeit bewahrte. Lehmbruck konnte, ohne dem Absonderlichen zu verfallen, das Ungewöhnliche und nie Erhörte wagen, nicht weil er einen Formtyp gefunden, sondern weil er für das Kreisen der Kraftströme in den Körpern etwas entwickelt hatte, was man wohl ohne Übertreibung prästabilierte Harmonie bezeichnen darf. Man muß sich doch klar darüber sein, wie ungeheuer gewagt und herausfordernd an einer Figur wie der „Knienden" solch Bein, solch endlos großes, überlanges, eigentlich sein mußte; wenn diese Figur — und in fast allen Plastiken Lehmbrucks wären ähnliche Kühnheiten aufzuzeigen! — trotzdem nichts von Absurdität an sich hat, wenn sie den Betrachter selbstverständlich fast in die Logik

ihres Aufbaues hineinzwingt, so ist die Ursache da zu suchen. Da ist auch die Stelle zu sehen, wo Lehmbruck über sich und sein Werk hinaus zu wirken beginnt. Denn, dessen hat man sich bewußt zu sein, Lehmbruck hat nicht nur für sich einen Formtyp entwickelt, mit dem er erfolgreich wirtschaften konnte. Er hat, Werkzeug eines anonymen Zeitwillens, Ausdrucksmöglichkeiten wieder erschlossen, die dieser neuen Zeit zur Erkenntnis ihres eigentlichen Selbst verhelfen müssen. Er hat damit beigetragen, eine geistige Grundlage festzulegen, auf der andere weiterbauen können. Lehmbruck war, wovon noch zu reden sein wird, ein stilschöpferischer Geist, sofern die Zeichen nicht trügen, nicht Abschluß, sondern Anfang.

LEHMBRUCK hatte die Naivität des heutigen Künstlers. Eines Künstlers — mag er nun Munch oder Hodler, Picasso oder Kirchner heißen —, vor dessen Augen die Kunstschätze aller Völker und Zeiten ausgebreitet liegen, der die Pflicht hat, sich bekannt zu machen mit dem, was Großes und Einziges in langen Zeiten vor ihm entstanden ist und schließlich doch keiner anderen Autorität als der Wahlverwandtschaft seines Instinktes vertrauen kann. Er schreitet hindurch durch diese Fülle, nicht unbeteiligt und erst recht nicht unberührt, um dann aber doch, wenn es in ihm zum Schaffen kommt, fast alles wie nie ergriffen und nie gewesen von sich entgleiten zu fühlen. Eine eigenartige Situation, die sehr schwer zu erklären ist. Es ist gleichsam ein Zurücksinken in einen Zustand der Primitivität, nachdem man von den reifsten Früchten der Kultur genossen hat. Einen Nachgeschmack und kaum den kann man auf der Zunge mittragen, wenn man sich nun anschickt, sein Neuland zu umbrechen. Es bleibt nichts anderes übrig als von selbst dort anzufangen, wo immer und von allen angefangen worden ist. Gewiß ein merkwürdiger Zustand, gegen den der Schaffende von heute seine Ursprünglichkeit zu bewahren hat. Er schreitet als ein Wissender in die Kunst hinein. Er kennt nicht nur, wie es einst die Regel gewesen, den Meister, der vor ihm steht, oder die Schule, aus der herauszuwachsen er sich anschickt. Die Dinge liegen so zutage, daß er gar nicht anders kann als Kenntnis von dem zu nehmen, was die Vergangenheit an Überlieferung überhaupt zu bieten hat. Sich künstlich dagegen versperren, sich auf einen eingebildeten Zustand des Nichtwissens beschränken zu wollen, mag Sache der kleinen Geister sein. Diese Kenntnis, dieses Wissen von den Frühzeiten, von Greco, von Gotik und Indien, Ägypten und primitiven Urvölkern, das gehört zum künstlerischen Zeitbewußtsein und gehört demnach auch in das Bewußtsein des Künstlers dieser Zeit. So kann man sagen, es ist vielleicht weniger die Frage, mit wie viel Urwüchsigkeit der heutige Künstler zur Kunst kommt, als wie viel Urwüchsigkeit er sich als Schaffender zu erhalten vermag. So natürlich es ist, daß die schwachen, uneigenen Naturen dieser Fülle von Eindrücken, denen sie innerlich nicht gewachsen sind, erliegen, daß ein modisch wechselnder Eklektizismus ihr Schicksal ist, um so gewaltiger ist die Aufgabe der eigentlich Schaffenden, die das Überzeitliche in all diesen Gestaltungen zu verbinden haben mit dem, was Instinkt und Gegenwart als schöpferische Notwendigkeiten gebieten. Wie es unerläßlich ist, in jeder Technik wieder des elementaren Bildungsgesetzes sich bewußt zu werden*), so ist die künstlerische Verpflichtung, mit einer nicht

*) Es sei erinnert, wie Munch, sich selbst kaum bewußt, den Holzschnitt, um ihn lebendiger Kunstwirkung aufs neue teilhaftig zu machen, gleichsam zurückführen mußte an die ersten, unverfälschten Anfänge heran.

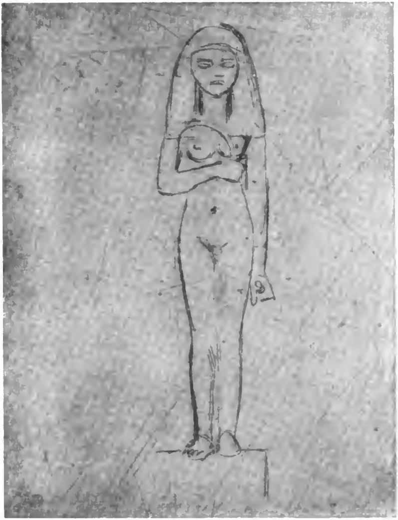


Abb. 3. RADIERUNG NACH EINER ÄGYPTISCHEN STATUE IM VATIKAN. ROM 1912.

geringen Überlegenheit die noch fruchtbaren Möglichkeiten zusammenzufassen und zu gänzlich neuer Ausdrucksfähigkeit zu entwickeln. Die Legitimation dieser neuen Kunst ist nicht diese unterirdische Beziehung, die sie verschwistert mit den gewichtigsten der alten Kunstkulturen, sondern es ist die Kraft dieser Ausdrucksfähigkeit, mit der sie an den Nerv unserer Erlebnismöglichkeiten rührt. Nicht das in Hodler, was vielleicht Signorelli sein könnte, ist von Wert, sondern jenes Ethos, mit dem er die Versuche einer

Wiedergeburt des Monumentalen stützt. Und ebenso ist der eigentliche Lehmbruck nicht der, auf den ein vom Schlagwort zehrendes Kunstanalphabetentum verweist, wenn es schwärmt von der Wiederauferstehung des gotischen Geistes; Lehmbruck ist nicht mehr und nicht weniger Gotiker, als jede spirituell gerichtete Kunst in einer seelischen Disposition wurzelt, die sich uns Europäern in der Gotik am leichtesten zugänglich erweist.

Lehmbruck ist zweifellos ein viel erfahrener Kenner großer, alter Kunstleistungen. Mit eben dem Ernst, mit dem er beflissen ist, sich vertraut zu machen mit dem Handwerklichen der Kunst, wollte er sich wohl bewußt werden, was den Werken der Meister die bleibende Größe gegeben. Er ist nicht umsonst nach Paris gegangen und hat nicht vergebens sich in Holland und England umgetan und aller Mühseligkeiten ungeachtet halb Italien durchrast. Keine Gelegenheit zum Sehen, zum Ergründen des Meisterlichen hat er ungenutzt gelassen. Niemals hat er sich dabei aufgegeben, er war sicherlich ein kühler Betrachter, ein bewußt Schauender, einer, der in sich den Maßstab für die Dinge schon mitbrachte. Es war ihm nicht um „Anregung" zu tun, er begehrte mehr: es galt für ihn, das Unwägbare, das Klingende der Melodien geistig und seelisch zu erfassen. Auch hier war das Erlebnis vor allem Aufspeichern von Erfahrung, deren Wert wohl darin zu sehen ist, daß sie ihn zwang, die Ansprüche, die er an sich stellte, zu steigern. Wie im einzelnen derlei Erkenntnisse genutzt worden sind, ist wie jede Art von Empfängnis Mysterium. Es gibt unter den Radierungen ein paar Arbeiten: eine Platte nach einer ägyptischen Statue (Abb. 3), eine Madonna nach Cimabue (Abb. 4), die allenfalls andeuten, wie solche Eindrücke sich in ihm umgesetzt haben; aber es ist ganz klar, daß solche zufällige Festlegung über das, was für Lehmbruck der eigentliche Gewinn aus diesen Studien war, wenig besagt. Man braucht, um das Schöpferische dieses Nacherlebens zu ermessen, nur einmal ein Werk wie die „Kniende", das gern als ein Abkömmling gotischen Gestalterwesens eingeschätzt wird, genau mit dem zu vergleichen, was an frühgotischer Plastik als Ausgangspunkt vermutet werden könnte. Es bleibt dann allenfalls ein Gleichartiges der Empfindung in dem Aufsteilen der Linie, in dem Durchgeistigen der Materie und dem Emporsehnen des Körperlichen ins immateriell Übersinnliche. Bleibt, was für Cézanne Greco, für Delacroix Rubens und Tizian bedeuteten, aber schließlich auch nicht mehr. Gerade solche Erwägung und subtile Vergleichung erbringt den Beweis von der Unbefangenheit des Gestalters Lehmbruck. Nicht aus einem Kunstwissen, aus einem ganz eigenen und urwüchsigen Empfinden heraus gestaltet er. Man könnte meinen, es entschwinde schon im Augenblick der Produktion die Erinnerung an alles Aufgenommene; aber damit wäre wohl zu wenig gesagt. Es vollzieht sich in der Tat jener geheimnisvolle Prozeß des Zurücksinkens in einen Zustand neuer, unverfälschter Naivität. Lehmbrucks Form ist das Ergebnis persönlichsten Erlebens. Was er schafft, ist, wie Meier-Gräfe, der als Erster die Deutschen auf diesen ihren Landsmann aufmerksam machte, es von der „Knienden" sagte, seit langer Zeit wieder einmal „notwendiges Werk". Das Bestrickende seiner Kunst ist die Frische des Anschauungsvermögens und die Echtheit des Empfindens. Sein Ehrentitel bleibt es, große, unvergängliche Tradition in sich weitergetragen, seine Stärke war es, Visionen von erhabener Anmut in einer selbstgeschaffenen, überzeugenden Sprache in die Welt gestellt zu haben.



Abb. 4. MADONNA. RADIERUNG NACH EINEM GEMÄLDE VON CIMABUE. FLORENZ 1912.

LEHMBRUCK hatte, wie jeder Bildhauer, der um die Wende des 19. Jahrhunderts groß geworden ist, sich mit Rodin auseinanderzusetzen. Auch er hat der Meisterschaft des großen Franzosen, der lange Zeit als einziger Repräsentant des Metiers gelten konnte, die Achtung gezollt, die diesem Könner entgegenzubringen war. Lehmbruck war nicht unempfänglich für ein Gestalten, das Licht so einzigartig in Stein und Bronze einzufangen wußte, und auch er hat, wie überdies das auf S. 59 wiedergegebene, aus dem Jahre 1904

stammende Gedicht auf den „Kuß“ beweist, bewundert die Subtilität eines Schaffens, das sein Ziel so vollkommen zu erreichen vermochte. Aber es kam doch wohl sehr bald schon Distanz in seine Bewunderung, und es muß frühzeitig bereits in ihm eine Ahnung gedämmert haben von einem fremdartigen Wesensprinzip, das für ihn Geltung nicht mehr haben konnte. Ein Naturell wie das Lehmbrucks mußte unwillkürlich sich aufbäumen gegen die Einfachheit eines Monismus, aus dem diese Kunst wie die der ganzen Zeit lebte. So fest gegründet Rodins Kunst in sich ruhte, so konnte die Vollkommenheit der Mache doch nicht hinwegtäuschen über eins: das Fehlen des im höheren Sinne Geistigen. Diese Plastik ist irdisch, nicht kosmisch, lebt in sich, aber nicht über sich hinaus, ist beschlossen in dem, was an ihr mit Finger und Auge ertastbar ist. Keinem Standplatz verhaftet, beweglich, wie sie ist, sowohl dem Umriß wie auch der geistigen Struktur nach, ist das, was ihr eigentlich fehlt, die innere Architektonik, die indischer, ägyptischer oder gotischer Plastik die Überzeitlichkeit gibt. Zufall dürfte es nicht sein, andererseits mag es auch nicht überschätzt werden, daß Lehmbruck — im Gegensatz zu fast allen, die kurz vor ihm oder gleichzeitig mit ihm heranwuchsen — sich auch in seinen Anfängen nicht an ein so gefährliches Beispiel wie Rodin verlor, aber es ist doch bezeichnend für die Gesamtdisposition der Persönlichkeit, daß sie ohne weiteres gefeit war gegen diese Art des Gestaltens. Die etwas spröde und geruhige Klassik Maillols war es, in der für ihn die ersten Anknüpfungspunkte lagen. Maillol hat nichts Stürmisches und nichts Mitreißendes in sich, sein Stil ist eher Abschluß als wegweisend, mehr gediegen als original; aber er ist in einer Zeit der Verwilderung aller Kunsttriebe Tektoniker, ein Bildhauer, der um die Figur herum Raum konzipiert und Raum schafft. Er klammert sich eng, fast zu eng an Traditionen, aber er hat die Kraft, die Dinge wieder aus der Vereinzelung zu erlösen, sie mit einem Element auszustatten, das in sich wenigstens die Möglichkeit großer Formwirkung enthält. Maillol wagt einen ersten, noch sehr vorsichtigen Schritt zur Abstraktion. Ein Werk wie etwa seine „Kauernde“ lebt aus dem Ebenmaß und einer erfühlten Gesetzmäßigkeit der Funktionen. Das Schichten der Massen geschieht zwangläufig aus inneren Formnotwendigkeiten heraus, der Aufbau, struktive Notwendigkeit, bestimmt Geste und Gestalt des Körperlichen, die Flächen wölben sich in rhythmischer Gebundenheit, der Kontur hat etwas von der Verhaltenheit, aber auch von der melodiösen Zartfühligkeit Ingres. Dieser Schuß Ingres, der in anderer Art auch in Degas, in Renoir oder in Derain unter der Oberfläche wirkt und dem in Frankreich eine ganze Schule junger Künstler sich ein wenig rückhaltlos fast verschreibt, macht Maillol zu einer Art Vorläufer jenes „Neoklassizismus“, von dem man in dem damaligen Frankreich schon Gesundung des Schaffens durch Zurückführung auf eine tektonische Gesetzmäßigkeit erwartete. Lehmbruck scheint diese Gesetzhaftigkeit, diese, wenn man so sagen darf, innere Standfestigkeit von Maillols Kunst angezogen zu haben. Paris ist zunächst für ihn die Entdeckung Maillols, die beruhigte Klassik seiner Formensprache hilft ihm die Schaffensgrundlagen klären, das Bauen, das in den Raum Hineinstreben der Figur wird hier als die eigentliche Tendenz des Zeitwollens ergriffen. Die ersten größeren Arbeiten, die Lehmbruck in Paris schafft: der Torso des Folkwang-Museums (Abb. 28) und die Frauenfigur der Duisburger Galerie (Abb. 27), empfangen ihre statuarische Gemessenheit aus dieser Berührung mit Maillol. Es ist eine Berührung nur, denn Lehmbruck besitzt zu viel Selbständigkeit schon, um ohne weiteres einem Einfluß zu erliegen. In seiner Schaffensweise, in dem langsamen, verhaltenen Aufspeichern von Erkenntnissen und Kräften liegt es, wenn man nicht in der

Lage ist, an bestimmten Werken nachweisen zu können, wie weit das, was Maillol ihm zu geben hatte, schon vorgearbeitet in ihm bereit lag. Denn von dieser Duisburger Plastik, die durch ihre Reife und Bestimmtheit überrascht und in Paris im Herbstsalon, wo sie 1910 auftritt, auch als Überraschung gewirkt hat, zu den Düsseldorfer Schülerarbeiten fehlen alle Zwischenglieder, vielleicht weil in diesem Stadium der Entwicklung — eine Art geistiger Pubertätszeit — das Ausführen irgendwie geruht haben dürfte. Während bei den meisten Künstlern dieser Durchbruch zu sich selbst ruckweise geschieht und dem rückschauenden Betrachter für jedes Stadium mehr oder minder bezeichnende Dokumente sich bieten, tritt Lehmbruck auf einmal mit einem Werk hervor, das ihn nicht nur gewandelt, sondern in seinem neuen Streben auch schon völlig geklärt und gesichert zeigt. Das mag auch der Grund sein, weshalb im äußeren Gehaben irgendwie eine Abhängigkeit von dieser Kunst, die zweifellos bestimmend auf ihn eingewirkt hat, nicht zu verspüren ist; in der Hauptsache hat sie wohl dazu gedient, einem eigenen Bildnertrieb Bestätigung und Selbstsicherheit zu geben. Und auch insofern bleibt es lediglich bei einer Berührung, als sofort dieser Instinkt sich neuen, weiter gesteckten Zielen zuzuwenden beginnt. Auf dem Weg dieser Duisburger Figur, auf dem Boden des von Maillol Gesicherten hätte Lehmbruck zu einer edelen und volltönenden Klassik gelangen können, er zog eine stürmisch wallende Problematik vor, um hineinzustreben in die Dschungeln des Seelischen.

Wenn man halb hingeworfenen, mißmutig in der Anlage schon wieder abgebrochenen Zeichnungen des Ateliers — gelegentlich sind es geradezu schon große Kartons — glauben darf, so muß ihn Marées, der ja auf die Bildhauer viel mächtiger noch gewirkt hat, als auf die Maler, aufs eindringlichste beschäftigt haben. Schon in der Wendung zu Maillol äußert sich das Bedürfnis nach Festlegung struktiver Formgesetzlichkeit. Marées, und das, was man bei ihm im besonderen „das Problem der Form“ zu nennen pflegt, regt ihn an zum Nachgrübeln und Nachexperimentieren. Mit einer eifervollen Hartnäckigkeit, die ganz im Sinne des Deutsch-Römers ist, macht er sich daran, Flächen zu bauen aus Leibern, die keine andere als tektonische Funktion haben. Auch hier ist es ein Stehen und Hocken, ein Ruhen und Sichstrecken der Gestalten, ein Festlegen und Ausweiten des Raumes durch eine Abfolge von Figuren, deren Beziehung eben zu suchen ist in der Struktur einer Idealräumlichkeit, die sie bestimmen. Einfachste Geste wird gesucht, der Körper mit Vorliebe in Frontal- oder Profilansicht gegeben, Ausladungen der Gliedmaßen mit Absicht fast vermieden, Arme und Beine drängen sich an den Körper, so daß eine geschlossene Silhouette entsteht, und es kommt fast nie zur Überschneidung dieser Silhouetten. Die Farbe ist auf ein paar leise Akkorde beschränkt. Das „vegetative Sein“, dem Marées nachstrebt, ist vielleicht durch einen kaum merkbaren Einschlag verhaltener Lyrik vermenschlicht. Der große „Frauenfries“ (Abb. 5) wäre ein bezeichnendes Beispiel dafür. Marées wird zu einem bedeutsamen, zur strengsten Selbstzucht zwingenden Lehrmeister. Er hilft ihm, die Kräfte immer mehr konzentrieren auf das Struktive der Form, sich vollständig befreien von den Zufälligkeiten einer nur äußeren Anschauung. Lehmbruck findet in Marées die Grundlagen zu einem höheren, auf das Absolute gerichteten Stilwollen. Gerade er, dessen Sensibilität und zartes, ungemein erregbares Empfindungsvermögen so sehr allem Nazarener- und auch allem Deutsch-Römertum entgegengesetzt ist, empfängt von da aus entschiedenste Bestätigung für sein unablässiges Bemühen um Strenge und Geschlossenheit der Form. Was die Lehre und das Vorbild des Marées ihm eigentlich bedeuten, ist



Abb. 5. FRAUENFRIES. FARBIGE ZEICHNUNG. PARIS 1910.

keineswegs nur zu ermessen aus diesen Flächenkompositionen, die von dieser ersten Pariser Zeit an kaum einmal aussetzen; die Klärung, zu der sie verhelfen, wird — weniger augenfällig und darum nicht so handgreiflich nachweisbar — für das plastische Schaffen fördernd und eminent fruchtbar.

Lehmbruck geht nicht so völlig auf in diesen Ideengängen, daß er nicht noch Blick hätte für die Kunst, die wie eine Offenbarung die ureigensten Instinkte in ihm aufrühren und alle seine Schaffenskräfte gleichsam elektrisieren sollte. Ich meine die Kunst Minnes, die in ihrem transzendenten Begehren die Gebärde gefunden hatte, um wieder Unsagbares, seelisch Gleichnishaftes auszusagen. Minne hat in der Tat es vermocht, den Stein wieder „sprechend" zu machen, den Steinen hat er eine Zunge gegeben zu klagen und zu künden, was Menschenherzen zu tiefst erregt. Er ist eine träumende Poetenseele, ein Gefäß voll Demut und Ergriffenheit, einer, der die Welt in sich überwunden hat; aus der Weite dieses Menschentums erblühten ihm Visionen von herber Großartigkeit. Der Jüngling, der unberührte, knospenhaft noch in der Entfaltung steckende Mensch ist der Typ dieser sehr keuschen Kunst. Minne ist Ekstatiker, doch nicht einer von jenen, die explosiv sich nach außen entladen; seine Ekstasen schlagen in ihn hinein; stilles Feuer, bringen sie ihn zum Aufglühen in einer zehrenden Glut, die um so mächtiger ist, als sie aus der Empfindung alles wegsengt, was nur Schein und nicht Wesen ist. Zieht man Minne in den Gesamtverlauf der Entwicklung — es ist wirklich ein Hineinziehen, denn Minnes Schicksal war es, sowohl geistig als auch soziologisch eine von ganz Wenigen nur ergriffene abseitige Erscheinung zu bleiben —, so steht er da als einer jener seltenen Geister, die inmitten eines

ganz anders gerichteten Kunststrebens Möglichkeiten eines neuen Ausdruckstiles entwickelten. Sein Weg ist der der Abstraktion. Er bereitet die formalen Mittel auf, die es wieder ermöglichen, über die Kunst hinweg von Geist zu Geist sich zu verständigen. In dem Gegensatz zwischen bildnerischer Kraft und illustrativem Darstellungsvermögen der Funktion entscheidet er sich für die primitive Urgewalt der Linie, die ins Große und Feierliche aufstrebt. Er entkörperlicht den Körper, um ihn zum Träger von Erregung und Empfindung zu machen. Er entkleidet ihn gewissermaßen des animalischen Reizes, entäußert ihn der gegebenen Proportion, um aus diesen eckigen, asketisch ausgemergelten Leibern ein Instrument der seelischen Empfindung zu machen. Wie der Pfeiler im Gewölbe einmal nur Masse und Träger einer Masse, zum andern aber empordrängende Sehnsucht, ein Aufjubeln aus bedrängter Seele ist, so ist bei Minne der Versuch gemacht, das Körperliche der Gestalt zum Aufgehen zu bringen in Kraftströmen, die in sich selbst das Gesetz ihrer Rhythmik tragen. Minne gerät damit — bestärkt vielleicht von Gedankengängen des Präraffaelismus — in Gegensatz zum klassischen Kunstwollen und nähert sich, ob bewußt oder unbewußt, gotischer Denk- und Gestaltungsweise. Diese „heimliche Gotik" in ihm, die alles andere als Abhängigkeit oder äußere Beeinflussung durch gotische Vorbilder ist, die mißverstanden wird, wenn man sie nicht aus ganz eigenem und ursprünglichem Erleben zu erklären beginnt, ist das Element, mit dem Minne aus seiner Einsamkeit heraus in die Zeit hineinwirken mußte. Lagen in ihr doch längst schon die Kräfte bereit, die in der Richtung nach Auslösung harrten.

Für Lehmbruck bedurfte es gewiß nur eines leichten Anstoßes, um alles, was Gestalt suchend in ihm drängte, zur Auswirkung zu bringen. Jener Konflikt der Ablösung von einer überreif gewordenen Kunstkultur und dem Wiederaufgreifen verloren gegangener, aber anscheinend noch längst nicht aufgebrauchter Ausdrucksmöglichkeiten lag latent in ihm. Minne dürfte es gewesen sein, der durch die Kühnheit seiner Einstellung ihm Mut gemacht hat, sich von seiner Vergangenheit abzulösen. Und noch mehr, wie ich jetzt annehmen muß, Brancusi. Ich sah im Herbst 1921 in dessen Atelier Photographien von einer großen Figur aus den Jahren 1908 und 1909, die Lehmbruck gekannt und die beigetragen haben dürfte, ihn in seinen Intentionen zu ermutigen. Was Maillol zu geben hatte, war immer noch der klassische Typus, war zwar ein Veredelen und tektonisches Verklären des materiell Körperlichen, blieb aber eigentlich in der Ebene des Diesseitigen. Die Duisburger Figur (Abb. 27) hat ihren Reiz fast als Aktdarstellung. Es war an ihr das Bemühen, Anschauung und formale Disziplin zum Ausgleich zu bringen. Es kommt mehr darauf an, das objektiv Gegebene zu ordnen als aus der Vision heraus schöpferisch zu gestalten. Ein ausgeprägter Instinkt für das Funktionelle der Form läßt dieses Ordnen mit einer Sicherheit und einer Überlegtheit geschehen, daß von hier aus die Einschätzung zu erfolgen hat. Breit, ins Massige gestreckt und — im Gegensatz zu der vertikalen Tendenz der späteren Entwicklung — horizontal ausladend, ruht der Körper in einer wohlabgewogenen Harmonie. Von einer ausgesprochenen Bewegungsrichtung noch keine Spur. Fast könnte man sogar eine, wenn auch versteckte Symmetrie der Massen feststellen. Alles ist auf Ruhe, Geglichenheit, Wohlabgewogenheit eingestellt. Es ist bezeichnend, daß zwischen dieser Arbeit und der „Knienden", die 1911 in Paris zur Ausstellung gelangt und in der nun alles stürmisches Empordrängen, innere Erregtheit, triebhaftes Aufsteilen ist, nur ein Jahr liegt. Es ist so, als ob dieser Lehmbruck, der fast mit pedantischem Ernst jeder Möglichkeit des Gestaltens

nachgeht, der vergrübelt oder versonnen sich auseinandersetzt mit allen Problemen, die ihm aus der Zeit heraus zuströmen, sich einen plötzlichen Ruck gegeben habe; alle Hemmungen, alle Bedenklichkeiten sind überwunden, er gibt das Werk, das in sich zusammenfaßt jenes unausgesprochene Sehnen der Zeit nach Großheit der Empfindung, monumentaler Geste und innerer Architektonik, nach all dem, was man eben als „heimliche Gotik" ansprechen zu können vermeint hat. Worringers Buch, das im gleichen Jahr erschienen ist, hätte aus der Gegenwart heraus kaum eine zwingendere Bekräftigung erfahren können.

Die „Kniende" ist mehr als ein glücklicher Wurf; sie eröffnet ihrem Schöpfer einen Weg, auf dem er, so kritisch er gegen sich selbst auch immer bleibt, weiterschreiten kann. Durch sie wird Lehmbruck zu dem Stilschöpfer, der allein schon durch die Richtung seines Wollens Energien in die Zeit hineinstößt, die zum geringsten Teil erst fruchtbar geworden und sicherlich noch längst nicht erschöpft sind.



Abb. 6. LIEGENDES WEIB. ZEICHNUNG. BERLIN.

WILHELM LEHMBRUCK ist am 4. Januar 1881 in Meiderich als Sohn eines Bergarbeiters geboren. Meiderich ist ein kleiner Ort bei Duisburg, der damals — zwar schon im Industriegebiet gelegen und auf die Beschäftigung im Bergbau, Eisenhüttenwerken usw. angewiesen — noch ausgesprochen ländliches Gepräge hatte. Jetzt ist Meiderich seit Jahren nach Duisburg eingemeindet, weshalb auch wohl Duisburg stets als Geburtsort Lehmbrucks angegeben wird. Die Voreltern väterlicher- und mütterlicherseits — ich folge hier den Angaben, die der Bruder die Freundlichkeit hatte, mir zu machen — waren Bauern und waren, so weit sich zurückdenken läßt, in Gahlen, einem Dorf an der Lippe ansässig. Gahlen ist hart an der westfälischen Grenze gelegen. Der Menschenschlag dort hat in Lebensweise, Charakter, teilweise auch in der Sprache und besonders auch in der Bauart der Häuser vieles gemeinsam mit dem westfälischen Bauer. Daß so Beziehungen zu Westfalen bestehen und vielleicht auch westfälisches Blut in der Familie fließt, ist anzunehmen. Vielleicht war es nicht einmal ein so großer Irrtum, wenn die Öffentlichkeit von dem Augenblick an, wo sie sich mit Lehmbrucks Schaffen zu beschäftigen begann, diesen Künstler, der in seiner Lebensart und seinem Schaffenscharakter so gar nichts vom leicht beschwingten Rheinländer an sich hatte, als „Westfalen" ansprach. Meier-Gräfe hat, wenn ich nicht irre, ihn als „den stillen Westfalen" vorgestellt, und das Publikum, das seine Kunst aus ihrer ganzen Schwere und Tiefgründigkeit zu begreifen sich mühte, ist gern bei der anscheinend sehr passenden Vokabel geblieben.

In seinem Äußeren, Gesichtsbildung, seinem verschlossenen und anspruchslosen Wesen ähnelte er dem Vater, weniger der Mutter, wogegen er bei der Mutter schon als Knabe mehr Unterstützung fand für seine Neigungen, die sich früh bereits regten. Lehmbruck war ein sehr ruhiger und scheinbar schwer zugänglicher Mensch. Er hatte die Wortkargheit aller hart Arbeitenden: des Bauern oder des Bergmanns. Es war keineswegs Zugeknöpftheit, was ihn hinderte aus sich heraus zu gehen. Von Natur aus schien er darauf angelegt, den Menschen entgegenzukommen. Er hörte sie gern und mit herzlicher Anteilnahme an, er nahm Interesse an anderen, verfolgte mit Aufmerksamkeit alle Bestrebungen der Zeit. Aber er sprach nur, wenn er ein festes Urteil sich gebildet hatte, und gab dann in einem gelegentlich hingeworfenen Wort mehr als andere, denen Reden leicht fällt. Er mußte dem, der ihn näher kannte, sogar als ein guter Zuhörer erscheinen. Er trug, was man ihm sagte, mit sich herum, setzte sich damit auseinander, nahm eben auch Rede und Gegenrede so ernst wie alles sonst, was er ergriff.

Lehmbruck hat nur die Volksschule besucht, sein Wissen war durch Selbststudium und aus der Erfahrung des Lebens erworben. Schon als 12- oder 13jähriger zeigte er auffallend zeichnerisches Können, gleichzeitig die Neigung, mit dem Taschenmesser in Gips — zunächst vorwiegend Miniaturbüsten und dgl. — zu schnitzen. Ob irgendwie früher einmal in der Familie „Bauernkunst" oder dergleichen getrieben worden ist, läßt sich nicht mehr feststellen. Irgendwelche Anhaltspunkte dafür sind jedenfalls nicht vorhanden. Es ist wohl ein natürlicher Spieltrieb gewesen, der sich da in dem Jungen auswirkte,

der in seiner häuslichen und ländlichen Umgebung sicherlich nie etwas von Kunst oder gar von Bildhauerei zu hören bekam. Bald machte er sich auch an größere Sachen. Vorlagen waren ihm die primitiven Abbildungen seines Volksschullesebuches, andere Abbildungen von Bildhauerarbeiten kamen ihm wohl kaum zu Gesicht. So entstanden eine Germania nach dem Niederwalddenkmal, eine Lutherstatue, Ritter usw. Dabei war er, wie der Bruder meint, durchaus nicht bescheiden in seinem Wollen. Wenn er z. B. von einem geplanten größeren Denkmal las, zeichnete er oft in großem Format mit Hauptfiguren und mehreren flankierenden Gestalten einen Entwurf des Denkmals auf, so wie er es sich etwa dachte. Mehrere solcher Entwürfe sind dem Bruder noch in Erinnerung. Seine erste „Hauptarbeit" als 14jähriger Junge war eine Kopie, wenn man es so nennen will, des Schlüterschen „Großen Kurfürsten", der auch in seinem Lesebuch abgebildet war. In monatelanger mühseliger Arbeit schnitzte er den „Großen Kurfürsten" aus einem Gipsblock heraus — vom Modellieren hatte er damals noch keine Ahnung, sicherlich wußte er auch nicht, daß man dergleichen überhaupt modellieren könne. Eine andere Vorlage als die Abbildung im Lesebuch soll er bestimmt nicht gehabt haben. Er mußte also das Flächenbild, das ja nur eine Ansicht gab, wieder in Plastik zurückübersetzen und von sich aus gewissermaßen die Körperlichkeit von Roß und Reiter hinzutun, ein Vermögen, das richtig einzuschätzen nur ein Bildhauer in der Lage sein dürfte. Diese Schnitzerei ist, wenn auch sehr beschädigt, noch vorhanden. „Als ich später", bemerkt der Bruder, „Gelegenheit hatte, in Berlin das Original zu sehen, war ich erstaunt, welch fabelhaftes Gefühl für die Eigenart des Denkmals er schon damals entwickelt und wie er sich in das Typische des Schlüterschen Werkes — den schweren Leib des Pferdes und des Reiters — hineingefühlt hatte." Hilfsmittel hatte er dabei keine. Auch hatte er noch nie Gelegenheit gehabt, ein Reiterdenkmal zu sehen, selbst nicht, was ja nahe läge, den „Jan Wellm" des benachbarten Düsseldorf. Man kann schon sagen, daß lediglich die Vorlage im Lesebuch ihn zu seinem plastischen Versuch angeregt hat. Auch später, da er als junger Akademiker im Auftrag einer Düsseldorfer Kunsthandlung nun wirklich eine verkleinerte Kopie des „Jan Wellm" zu machen hatte, sprach er noch mit Vergnügen von dieser Jungensarbeit.

Durch diese und andere Arbeiten war ein Lehrer seiner Schule: Herr van Diepenbrock, jetzt Direktor der Deutschen Kaiser Wilhelm-Schule in Amsterdam, auf ihn aufmerksam geworden. Ihn scheint dieser eigenartig begabte Junge lebhaft interessiert zu haben. Zunächst wohl ohne bestimmte Nebenabsicht fing er an, ihm Zeichenunterricht zu erteilen. Irgendwie muß dieser Mann sehr bald schon erkannt oder geahnt haben, daß da in seinem Schüler ein Talent sich rege, daß man nicht verschütten lassen dürfe. Er dachte wahrscheinlich nicht an die Kunst, aber an einen tüchtigen Kunsthandwerker, den man aus dem jungen Lehmbruck machen müsse. Er beginnt die Eltern zu bearbeiten, sie sollten sich damit einverstanden erklären, daß der Junge eine Fachschule besuche und eine kunstgewerbliche Ausbildung erhalte, und da die Familie selbst nicht in der Lage ist, Aufwendungen für eine solche Lehre zu machen, interessiert er die damalige Meidericher Stadtverordneten-Versammlung für den Jungen und setzt es auch durch, daß sie zum Besuch der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule auf ein Jahr ein Stipendium bewilligt. Für die weitere Ausbildungszeit rechnete Diepenbroeck, der so das Verdienst hat, einem Künstler wie Lehmbruck den ersten Schritt zur Kunst gewiesen zu haben, auf Stipendien von Seiten der Schule.

Mit dem Sommersemester 1895 bezog Lehmbruck die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule. Als Befähigungsnachweis für die Aufnahme dient ihm sein „Großer Kurfürst". Der Besuch der Schule mag etwa bis 1899 gedauert haben. Selbstverständlich war er ein guter Schüler, ist arbeitsam, erpicht auf alles, was man ihm beizubringen sich die Mühe gibt, holt sich alle Schülerprämien usw. Er muß sich ja mit schmalem Stipendium durchschlagen und von Anfang an bedacht sein, sich mittels irgendwelcher „Brotarbeit" einen kargen Lebensunterhalt zu verdienen. Die Unterstützung von zu Hause war gleich Null, überdies starb der Vater bereits 1899. Er zeichnete Entwürfe für Silberwarenfabriken und auch später als Akademieschüler noch Tafeln für anatomische und wissenschaftliche Werke. So wird ihm von einem Händler der Auftrag, nach dem bekannten Richterschen Gemälde von der Königin Luise eine kleine Büste zu modellieren, oder er macht als verkäufliches Genre eine Gruppe: einen alten Schmied, auf dem Amboß sitzend, der sentimental sein Töchterchen auf dem Arm hält. Gelegentlich werfen derlei Arbeiten auch so viel ab, daß er Ferienfahrten in den Harz oder in die Eifel, einmal sogar auch eine kleine Studienreise nach Holland unternehmen kann. Nach dem Verlassen der Kunstgewerbeschule scheint er kurze Zeit auch als Gehilfe in Bildhauerateliers tätig gewesen zu sein.

Eine harte, entbehrungsreiche Jugend ist sein Los. Ganz auf sich selbst gestellt, muß er sich durchbeißen. Halt und moralische Unterstützung findet er während dieser ganzen Zeit immer wieder bei Herrn van Diepenbrock. Es gelingt ihm auch, sich auf eigene Faust durchzubringen und mit dem, was er auf der Kunstgewerbeschule gelernt hat, sich so viel zu verdienen, wie er für eine kärgliche Existenz benötigt. Das macht ihm Mut, seine Ziele weiter zu stecken. Im Mai 1901 läßt er sich in die Düsseldorfer Akademie aufnehmen, wo er, wie schon gesagt wurde, verhältnismäßig lange bleibt. Er wird Meisterschüler von Janssen, von dem, wie versichert wird, er nie eine besonders hohe Meinung gehabt haben soll. Die Düsseldorfer Akademie war für Lehmbruck eine materielle Förderung, sonst nichts. Es gab da für ihn Stipendien, schließlich ein Freiatelier, Heizung, Licht, Modelle, gelegentlich wohl auch die Zuweisung kleiner Verdienstmöglichkeiten; indirekt mag sie damit, daß sie ihm auf solche Weise ermöglichte, etwas leichter über die schwierigen äußeren Lebensverhältnisse hinwegzukommen, auch beigetragen haben, ihm etwas wenigstens den späteren künstlerischen Aufstieg zu ermöglichen. Lehmbruck konnte dank der Akademie mit mehr äußerer Ruhe, größerer Stetigkeit und daher wohl auch gründlicher, als es sonst vielleicht der Fall gewesen wäre, sich die technischen Grundlagen zueignen, die für seine weitere Entwicklung unerläßlich waren. Darüber hinaus aber konnte sie ihm nichts bieten. Ich will nicht behaupten, daß sie ihn künstlerisch irgendwie gehemmt habe und daß es vielleicht auf schlimme akademische Einflüsse zurückzuführen sei, wenn sein Schaffen Physiognomie erst anzunehmen beginnt, nachdem er endgültig von Düsseldorf weggegangen war. Zufällig sind uns — in Photographien wenigstens — die Arbeiten erhalten geblieben, die er in jener Zeit modellierte. Es ist die übliche Akademiebildhauerei, beginnend mit einem stehenden männlichen Akt, dann ein Bewegungsmotiv: ein „Kugelwerfer", eine Denkmalsfigur im Geist und Sinne der 90er Jahre: ein „Siegfried", der sein geschärftes Schwert prüft, weiter aus dem sozialen Sentiment jener Zeit heraus, die unter dem Eindruck von Zolas „Germinal", Hauptmanns „Webern", der Radierungen der Kollwitz oder Meunier stand, Gruppen und Reliefs, die an das Mitgefühl mit den Arbeitenden und Elenden appellierten, etwa ein „Bettlerpaar", als „Die Arbeit" einen muskulösen Akt in einer Arbeiterhose, der,

ein neuer Sisyphus, einen Felsblock vor sich herwälzt, ein ganz in der Art Meuniers gehaltenes Relief: Der „Eisengießer“ oder, veranlaßt durch eine größere Grubenkatastrophe, die damals im rheinischen Revier sich ereignete, eine als Grabdenkmal gedachte lebensgroße Gruppe „Schlagende Wetter“. Daneben auch die gefällige Salonplastik, eine „Badende“ etwa (Abb. 7), deren Photographie nicht ohne Berechtigung von einem der bekannten Postkartenverlage als Aktdarstellung vertrieben wurde. Gemalt hat Lehmbruck auch damals schon. Es gibt, scheinbar aus dem Ende seiner Akademiejahre, ein Kinderporträt von betont altmeisterlicher Haltung. Und schließlich boten sich allerlei Aufträge: ein paar Porträtbüsten und eine größere Anzahl Grabsteinreliefs, darunter für die Friedhofsausstellung 1909 ein „Seele“, ätherisch emporstrebende Gewandfalten, zu denen Burne-Jones Pate gestanden hat. Künstlerisch ist das alles völlig ohne Belang. Ob es im Sinne der Akademiebemühungen etwa „begabter“ oder „gekonnter“ gewesen sein mag, als was da sonst an Plastik modelliert wird, vermag ich nicht zu entscheiden, es fehlt mir für die Beurteilung dieses Genres vollkommen das Organ. Wenn mir jemand Lehmbruck in diesem Stadium vorgewiesen hätte, so hätte ich zweifellos angeraten, diese ganze Modelliererei als völlig hoffnungslos aufzugeben. Was immerhin bewiese, wie eminent vorsichtig man in der Beurteilung solcher Jugendarbeiten sein muß, genau so ist ja auch der umgekehrte Fall denkbar — Beispiele genug ließen sich anführen —, daß einer mit überraschenden Ansätzen beginnt, um schließlich dann einem völlig talentlosen Akademikertum zu verfallen. Ich glaube auch nicht, daß Lehmbruck in diesen langen Jahren so nur gewesen ist, weil für ihn die Notwendigkeit bestand auf „Brotarbeit“ oder auf das Wohlwollen der Akademieherren, die ihm Stipendien und Meisteratelier hätten versagen können, bedacht zu sein. Es dürfte schon sein, daß in ihm damals künstlerische Instinkte im eigentlichen Sinne noch gar nicht rege waren, daß er selbst in dieser Art wohl etwas Großes, aber noch gar nichts prinzipiell Anderes machen wollte. Sonst hätte gewiß auch er sich die Freiheit genommen, die in solcher Situation sich noch jeder Akademieschüler genommen hat, und hätte einmal den Versuch gewagt, eine Arbeit seinem Ideal entsprechend zu modellieren. Lehmbruck wäre schon der Kerl gewesen, so etwas durchzusetzen, wenn er ernstlich Verlangen danach



(Düsseldorf, Kunstakademie)

Abb. 7. BADENDE. DÜSSELDORF 1905.

gehabt hätte, selbst wenn er, um das Dasein zu fristen, sich noch mehr quälen und doppelt hätte arbeiten müssen. Doch für ein derartiges Begehren scheint tatsächlich jeglicher Antrieb gefehlt zu haben. Lehmbruck mag damals wohl auch schon in unserem Sinne künstlerisch Bedeutsames gesehen haben, wir wissen das nicht; aber er lebte so sehr im Bannkreis des Akademischen, daß er es wahrscheinlich gar nicht als Wert zu erkennen vermochte, für sein Schaffen hat er jedenfalls, so lange er in Düsseldorf war, nichts aufgegriffen. Eine einzige Arbeit, die eine merkwürdige Ausnahme bildet, gibt wohl etwas zu denken. Es ist das eine weibliche Figur, eine Kleinplastik, (Abb. 8), die als Wettbewerbsarbeit scheinbar im Jahre 1908 kurz nach dem Verlassen der Akademie entstanden ist, die in ihrer Phrasenlosigkeit, der Geschlossenheit des Aufbaues und in dem vertikalen Emporstrecken der Körperformen weit über das Normale hinaus: in den Beinen, dem Rumpf und dem Halsansatz schon hinweist auf eine Tendenz, die späterhin für Lehmbruck bedeutsam werden sollte. Aber es handelt sich hier um eine Ausnahmeerscheinung, die ganz vereinzelt bleibt und über deren Bedeutung, wie man annehmen muß, er selbst sich damals noch keineswegs bewußt geworden war.



Abb. 8. WEIBLICHE FIGUR. KLEINPLASTIK. DÜSSELDORF 1908.

Die Akademie scheint jedenfalls mit ihrem Meisterschüler außerordentlich zufrieden gewesen zu sein; er schien ganz in ihrem Sinne einzuschlagen. Und es ist ja auch kein Zweifel, daß er in reichlichem Maße über alle akademischen Tugenden: Arbeitsernst, handwerkliche Geschicklichkeit und einen nach der Seite des bürgerlich Gefälligen hin gemilderten Realismus verfügte. Man muß sogar weit über das Übliche hinaus von diesen Qualitäten eingenommen gewesen sein, im Jahre 1905 ließ man sich herbei, jene schon erwähnte „Badende“ für das Museum der Kunstakademie anzukaufen. Für Lehmbruck war das ein bedeutender Erfolg, denn es war der erste Fall — worauf er nicht wenig stolz gewesen zu sein scheint —, daß die Düsseldorfer Akademie von einem eigenen Schüler (und damals war Lehmbruck tatsächlich noch Schüler!) eine Arbeit ankaufte. Mit dem Geld, das ihm so unerwartet in den Schoß fällt, erfüllt er sich einen langgehegten Wunsch; er unternimmt eine Italienreise, die ihn in wenigen Monaten über München nach Mailand, Genua, Pisa, Rom, Florenz, Neapel, Capri usw. führt. Unnötig zu sagen, daß diese Reise, die „dem Erfolg“ zu danken war, die sein Talent sich erarbeitet hatte, für ihn ein wundersames Erlebnis wurde, über das er beglückt nach Hause berichtete. Selbstverständlich hat er die kurze Zeit im Süden benutzt, um fleißigst zu sehen und Gesehenes zu skizzieren; aber der künstlerische Ertrag dieser ersten Italienreise — eine zweite unternimmt er 1912 — ist unbeträchtlich. Eine Arbeit beweist das, die als Frucht dieser Reise

entstanden ist: ein Hochrelief „In Gedanken". Dargestellt ist eine weibliche Halbfigur, die, in Gedanken verloren, über das an ihre Brust geschmiegte Köpfchen eines eingeschlafenen Bambinos hinweg meditiert. Dieses Relief, das in der Behandlung einzelner Fleischpartien, etwa der einen Brust der Frau eine beträchtliche Könnerschaft verrät, hat in seiner Gesamthaltung etwas von dem sentimental süßen Verismus, den man an den Akademien damals als italienisches Seicento bewunderte. Es bestätigt, was als Vermutung schon ausgesprochen wurde, daß Lehmbruck in jenen Jahren so sehr in den Anschauungsweisen seiner engeren Umgebung befangen sein mußte, daß er nicht einmal nach Italien die Einstellung mitbrachte für das Große, das da zu erleben gewesen wäre. Nach Düsseldorf kehrt er zurück, reicher in den Ausdrucksmitteln, aber von eigentlichen künstlerischen Zielen noch ebenso unergriffen als vorher. Bis 1907 verbleibt er auf der Akademie, dann beginnt Paris ihn zu locken. In diesem Jahre schickt er zum erstenmal eine Arbeit „Mutter und Kind" hin, die im Grand Palais angenommen wird und die ihm die Mitgliedschaft der „Société nationale des beaux arts" eintrug. Er schätzt das als Erfolg, wie man ja überhaupt ihn in Paris immer — auch später, als er bei Levesque im Frühjahr 1914 seine erste große Ausstellung zeigte — ziemlich beifällig aufgenommen hat. Er ahnt, daß Paris vielleicht die Stadt wäre, die ihn weiterbringen könnte, und endlich 1910 gelingt es ihm, nach Paris zu übersiedeln, wo dann sofort, mit elementarer Wucht geradezu der Durchbruch zu ihm selbst, zu dem Künstler in ihm erfolgen sollte.

LEHMBRUCKS letzte Düsseldorfer Arbeit ist eine drei Meter hohe Kolossalstatue: „Der Mensch" (Abb. 9), ein stehender männlicher Akt, der 1909 fertig gestellt wird. Eine Figur, die sich an Michelangelo anrankt und ganz von ferne auch durch ihren literarischen Habitus etwas an Rodin denken läßt. Es ist mehr als bisher bei Lehmbruck die Tendenz da, die Masse formal zusammenzuhalten. Der Kopf ist vornüber geneigt, als blicke dieser Mensch, in Gedanken verloren und zugleich auch erschauernd, in einen Abgrund hinein. Der rechte Arm ist über den Kopf zurückgeschlagen, und so ergibt sich schon eine einheitlich bewegte Masse. Das linke Bein ist leicht angehoben. Es ist so, als wenn einer im Begriff wäre vorzuschreiten und plötzlich doch vor diesem Schritt zurückschrecke. Dieser Aufbau ermöglicht ein lebhaftes Ein- und Ausschwingen. Die Bewegung steilt an von der linken Fußspitze bis zum rechten Absatz, drängt in der Gegenrichtung nach vorn bis zur Höhe der linken Kniescheibe, um dann in leichtem Fluß über die Bauchhöhlung hinweg wieder anzuschwellen bis zu der Ausladung, die von dem vorgeneigten Kopf und dem Oberarm gebildet wird. Der Kontur ist in der gleichen Weise bewegt, der linke Arm nur will sich nicht einbeziehen lassen in diesen Verlauf. Vielleicht markiert er darum um so kräftiger Muskelbewegung. Man könnte ihn sich zum Vorteil der ganzen Figur weggeschnitten denken.

Die erste Pariser Arbeit, die 1910, also im folgenden Jahr schon, zur Ausstellung gelangt, ist die weibliche Figur des Duisburger Museums (Abb. 27). Von ihr zu dem nachgeborenen Barock des „Menschen" gibt es keine Brücke, es sei denn die wirklich große Qualität der Mache. Ein ganz anderer Mensch, ein jugendfrischer Geist, der aus neuem Erdreich ungeahnte Kraft zu saugen vermochte, hat sie gestaltet. Antäus scheint zur Berührung mit dem Boden gelangt.

Paris hat Lehmbruck völlig umgewandelt. Auf einmal waren in ihm Energien entfesselt, die man ihm nie zugetraut haben würde. Wie eine Erleuchtung muß es ihn überkommen haben, was künstlerisches Denken eigentlich ist. Er, der mit seiner ersten Italienreise aufs neue das Goethewort wahr machen sollte, daß Sehen ohne Denken nichts sei, weiß nun auf einmal sich bestimmt und sicher einzustellen. Er gelangt in ein geklärtes Verhältnis sowohl zu dem Schaffen der Gegenwart als auch zu den Dokumenten der großen Kunst der Vergangenheit. Wie Paris mit seinen reichen Anregungen, mit seiner leichten, von immer frischen Ideen durchpulsten Atmosphäre auf einen Schaffenden in diesem Stadium des ersten Sichbewußtwerdens wirken mußte, ließe sich kaum ermessen, wenn die Arbeiten selbst nicht



Abb. 9. DER MENSCH. DÜSSELDORF 1909.

eine so anschauliche Sprache führten. Man glaubt beinahe Zeuge zu sein, wie ein Mensch mit einem Schnitt seine ganze Vergangenheit von sich ablöst, wie eine Dumpfheit des Denkens und Fühlens von ihm abfällt und mit der neuen Erkenntnis zugleich auch die Kraft des schöpferischen Gestaltens sich einstellt. Was fremd an ihm war: angenommene Lehre und überkommene Kunstauffassung, entschwindet, und es eröffnet sich vor ihm ein Weg, sein Weg zur Kunst. Es gibt in der neuen deutschen Kunst einen Fall von gewisser Ähnlichkeit: Barlach. Was dort Paris war, heißt hier Rußland. Barlach kam nur ein einziges Mal nach Rußland; und nur auf zwei Monate. Zu dem Bruder, der im Südrussischen lebte, machte er eine Steppenfahrt. Und da, in der Steppe, in der Unermeßlichkeit von weitem Land und noch weiterem Horizont, wo alles Körperliche sich als wuchtende Masse hineinwölbt in die Unendlichkeit des Himmels, da ist es, als ob auf einmal ein verschlossener Schrein in ihm aufspränge, als ob seinem innersten Instinkt das Wesen des plastischen Gestaltens, das Wesen allen Gestaltens überhaupt aufginge. Die Menschen im gewaltigen Raum, diese faltigen Gewaltmassen und stämmigen Leiber, dieses dumpf Animalische ursprünglicher Körperlichkeit, diese von

Wind und Wetter gemeißelten Gesichter, „Bettler wie Bronzen", das steht vor ihm. „Donnerwetter, da sitzen Bronzen", so hat er mir einmal seine Betroffenheit geschildert. Und er „ist da und zeichnet und kann mit sich nichts anderes anfangen als zeichnen". Ein Künstler hat seinen Typ, seine Form, seine monumentale Möglichkeit gefunden. Es ist so, als ob der fast vierzigjährige Mann auf einmal das Gefäß hätte, in das das seit Jahr und Jahrzehnt aufgespeicherte Empfinden mit der Gewalt eines gestauten Stromes sich ergießen kann.

Es ist nicht ganz das Gleiche mit Lehmbruck. Es wäre etwas primitiv, die Übersiedelung nach Paris als den entscheidenden Vorgang anzunehmen. Lehmbruck war seit seiner ersten Beschickung des Salon wiederholt in Paris gewesen, und überdies Düsseldorf ist nicht das Weimar, in dem ein Rohlfs ein Vierteljahrhundert sitzen konnte, ohne einen einzigen französischen Impressionisten zu Gesicht zu bekommen, der, wie späterhin die Begegnung des nahezu Fünfzigjährigen mit Monet beweist, für ihn bedeutsam hätte werden können. Schon vor der Übersiedelung nach Paris, ohne daß es in dem Schaffen selbst bereits zum Ausdruck hätte kommen können, muß es in Lehmbruck zu inneren Krisen gekommen sein. Er muß irgendwie zur Erkenntnis gelangt sein von dem Unwert alles dessen, was man ihn künstlerisch gelehrt und was er als Bildhauer getrieben hat. Wahrscheinlich war das ein Zusammenbruch für ihn, und zwar ein höchst schmerzender für ein Naturell wie das seinige, das so gar nicht das Zeug hatte, Dinge leicht zu nehmen. Ziemlich sicher ist, daß er sich lange, ohne etwas ahnen zu lassen, ohne auch den Mut zu haben, seinen Zweifeln in die Arbeit selbst Einlaß zu gewähren, damit geplagt und gequält hat. Er wird gerungen, gegrübelt und geforscht und auch sich daran gemacht haben, von neuen Voraussetzungen aus zu sehen. Kurzer Hand einen Weg, auch einen Irrweg, aufzugeben, war nicht seine Sache, und noch weniger lag es in seiner Wesensart, einer spontanen Anregung ohne weiteres zu folgen. Es muß wohl schon so gewesen sein, daß er, als er endlich den Zeitpunkt für gekommen hielt, an dem er es wagen konnte, die seitherige Umgebung zu verlassen, in sich bereits eine Ahnung mitgetragen hat von einer grundsätzlich anderen Formanschauung, und daß Paris — der Begriff nunmehr im weitesten Sinne genommen — ihm den Anstoß gegeben hat, mit seinen neuen Anschauungen nun auch aus sich herauszugehen. Man könnte etwa, wenn man sich diesen Menschen so bis an den Rand gefüllt mit unerprobten Möglichkeiten vorstellt, an etwas denken wie an eine flüssig gewordene Alaunmasse; eine Kleinigkeit: ein Faden, eine Erschütterung genügt, und auf einmal setzen sich Kristalle von vollkommener Geschlossenheit ab. Paris aber war für Lehmbruck eine gewaltige Erschütterung.

Trotz der Bedingtheit des Vergleiches bleibt es charakteristisch, daß Lehmbruck nach Paris und Barlach nach Rußland gehen mußte. Barlach findet sich und die Primitivität seines Gestaltens in einem Land abseits der europäischen Kultur und vor primitiven Volkstypen, Lehmbruck, der Bergmannssohn, braucht Paris, braucht die Kultur, wird reich durch die Sensibilität überkommenen Kunstempfindens.

Die Duisburger Figur (Abb. 10 und 27) und der gleichzeitig entstehende Hagener Torso (Abb. 28) sind für Lehmbruck insofern bedeutsam, als sie zum erstenmal das Bekenntnis zur Form sind. Das Funktionelle der Form, ihr Ausdruckswert wird ergriffen als die alleinige Kraft, Empfindung zu objektivieren und im Beschauer zu erregen. Psychologie, Literatur und



Abb. 10. WEIBLICHE FIGUR. TORSO. PARIS 1910.

was damit verbunden ist: die Interessantheit der Mache sind abgetan. Lehmbruck hat zu begreifen begonnen, daß es keinen Sinn hat zu erzählen, sondern daß man darstellen müsse, daß alles ungesagt ist, was nicht durch Form zum Ausdruck gebracht werden konnte. Ein Körper wird angeschaut nicht mehr auf die Wirklichkeitsverhältnisse seiner Teile, sondern auf ihre kubischen Beziehungen und Geltungen. Er wird im Sinne Maillols tektonisch aufgebaut, und es wird begriffen, daß die Musik solchen Aufbaus in der Einordnung der Teile zum Ganzen und dem Sicheinstrecken der Masse in den Raum zu suchen ist. Zuständlichkeit wird angestrebt, nicht Aktion. Die nächste Folge ist, daß Lehmbruck einfach und ruhig wird.

Er beschränkt sich im Aufwand der Mittel und Gesten. Er wird zurückhaltender und durch diese Verhaltenheit innerlicher. Die leichte Melancholie, die um die Duisburger Figur gebreitet ist, wird durch nichts anderes erregt als durch die formale Gesamthaltung. Auch das Gesicht, der sehr edele Ausdruck dieser Züge, ist nur mitsprechend; es ist charakteristisch, daß auch bei einer Betrachtung von der Rückseite aus, wo der etwas nach vorn geneigte Kopf die Stelle einnimmt, Empfindung von nicht geringer Intensität erzeugt wird.

Nach zwei Richtungen hin war diese Figur, deren Geltung doch schon ganz auf der Nuance beruht, bedroht. Sie ist im Aufbau des Körperlichen noch stark der Wirklichkeit zugewendet, ist massig, fleischig, sinnlich erfüllt. Eine Nuance mehr, und sie hätte zur Darstellung eines Aktes werden können. Zum andern aber ist doch sehr bewußt auch die Tendenz zur formalen Vereinfachung und Vereinheitlichung ausgeprägt, es ist auf eine vorgedachte Form hin abgeklärt, und es ist nicht zu übersehen, wie gerade noch vermieden wurde, daß dieser Anflug von Klassik nicht ins Klassizistische entartete. Wilhelm Schäfer, einer der wenigen, der sich frühzeitig schon für Lehmbruck eingesetzt hat, hat einmal (in den „Deutschen Monatsheften" 1915) von dieser Gegensätzlichkeit aus einen interessanten Vergleich mit Hildebrand gezogen. „Das „stehende junge Weib", schreibt er, „scheint auf den ersten Blick nicht mehr in der Haltung darzustellen, als etwa der bekannte stehende Mann von Adolf Hildebrand in der Nationalgalerie. Doch ist es lehrreich, die Köpfe beider Statuen zu vergleichen, wobei sofort das seltsame Leben bei Lehmbruck zu sprechen beginnt; es ist zugleich weniger Modell und weniger stilistisches Schema, die Natur scheint unmittelbarer erfaßt, und wer von dem Kopf aus die ganze Gestalt durchprüft, wird diese Naturnähe, die „moderne" Intensität bis in die Finger- und Zehenspitzen verfolgen können, so daß sich die klassische Haltung nur als äußere Bindung darstellt, der kein Lebensopfer gebracht wird. Es ist durchaus unmöglich, von dieser Figur aus an die Renaissance zu denken, darin die Anschauung Hildebrands immer gebadet scheint, viel stärker stellt sich die Erinnerung an die Jungfräulichkeit einer griechischen Originalskulptur ein, die unserm modernen Gefühl eine andere Sprache zu reden beginnen, als die „klassische" der Thorwaldsenzeit: es ist mehr Jugend der Anschauung, mehr Lebensnähe darin, die wir nur deshalb nicht gern Innigkeit nennen, weil das schöne Wort leider im sentimentalen Sinn abgebraucht ist."

Diese Jungfräulichkeit sowohl der Empfindung als auch der Anschauung ist in der Tat ein Phänomen. Sie steigert sich von Werk zu Werk; je mehr Lehmbruck sich mit der Kunst um und vor ihm auseinandersetzt — das ist das Frappante —, um so naiver und ursprünglicher wird er in Anschauung und Gestaltung. Die lange handwerkliche Lehre — vier Jahre Kunstgewerbeschule, sechs Jahre Akademie! — fängt nun an, ihre Früchte zu tragen. Die Grundlage der Gestaltung: die Wiedergabe des Körperlichen ist von einer einzigartigen Echtheit. Sie ist bei Renoir nicht echter. Man muß einmal ein Werk wie die „Kniende" oder die „Sinnende" daraufhin mit dem Auge oder eigentlich mit den Fingerspitzen abtasten. Wie kostbar ist da jede Einzelheit, wie glastend lebendig jedes Stückchen Fleisch gegeben! Der Halsansatz, ein Stück Brust, der Bauch, die Rückenfläche, ein Arm, eine Hand, ein Knie oder auch nur die Fessel des Fußansatzes, das ist nicht Natur, es ist wirklicher als die Natur, unerhört echt und lebenswahr. Das Atmen der Haut, das Schwellen des Muskels, das Pulsen in den Adern ist fast zu spüren. Spüren ist wohl schon ein zu massives Wort, tasten, schmecken müßte man sagen. Mit der geistigen Umstellung entwickelt sich

in Lehmbruck eine Sensibilität ohnegleichen. Wirklich, außer bei Renoir gibt es so etwas nicht mehr. Und man muß in der Kunstgeschichte fast schon bis zum frühen Griechentum zurückgehen, um solche Feinfühligkeit wieder zu finden. Für alles Tastbare ist in diesem Bildhauer ein Organ, das empfindlich reagiert schon auf den Bruchteil einer Nuance, und Lehmbruck bringt dieses vorzügliche Handwerk mit, das ihm erlaubt, solche Feinheit restlos visibel zu machen.

Nur ein Gestalter, der sich so tief in die Natur hineingesehen hat, der dieses Verständnis für alles Naturgegebene in sich trägt und das Handwerkliche so zur Meisterschaft zu steigern vermag, kann es wagen, Ausdrucksabsichten von solcher Vehemenz in die Naturform hineinzutragen. Es ist das kein „Stilisieren" mehr, wie es der sogenannte Idealismus früherer Zeiten erstrebt hat, und es ist erst recht nicht das heute so beliebte „Deformieren" des Körperlichen zugunsten der ausdrucksvolleren Gebärde. Dieses Deformieren, das doch oft nur ein Notbehelf ist, das verdammt ist, subjektivistisch zu bleiben, weil es der Kraft ermangelt, schöpferisch zu sehen. Lehmbruck ist so intim vertraut mit der Natur, ist so in ihr inneres physiologisches Bildungsgesetz eingedrungen, daß er sie aus seiner Gestaltungsnotwendigkeit heraus gewissermaßen um- oder richtiger weiterzubilden vermag. Er hat die Abhängigkeit ihr gegenüber eingebüßt, hat sich durchgerungen zu einem höheren Standpunkt, zur Freiheit des Schöpferischen. Diese intuitive Sicherheit ist so unbedingt, daß er ganz frei mit den Elementen des Körperlichen zu schalten vermag und an sie nur noch so weit gebunden ist, als er sie benötigt zur Realisation seiner Vision. Daher die Glaubhaftigkeit seiner Gestaltungen. Sie sind unwirklich in ihrem Emporgeistern über alles gegebene Maß hinaus, in der häufigen Übersteigerung auch einzelner Teile (dem rechten Bein der „Knienden", dem linken Bein des „emporsteigenden Jünglings" und fast überall des Halsansatzes), aber sie sind niemals unwahrscheinlich. Lehmbruck springt kühn und scheinbar sehr selbstherrlich mit den Elementen um, die der Wirklichkeit entnommen scheinen und zugleich doch auch aller Wirklichkeit widersprechen. Es ist erstaunlich, wie z. B. an dem Bein der „Knienden" jeder Muskel, wenn man ihn im einzelnen betrachtet, jede Schwellung und Senkung der Masse, echt, unerhört richtig beobachtet erscheint und wie dann dies alles sich doch fügt zu einem Ganzen, das visionärer Vorstellung allein zu danken ist. Das ist die Mystik Lehmbruckschen Gestaltens. Gerade, weil jede Form so von Natur durchsättigt erscheint, weil aus einem ursprünglichen, synthetischen Bemühen heraus eine Ahnung von Natur stets verbleibt, ist die Zumutung an den Beschauer so groß. Und es ist charakteristisch, daß für den, der einmal dahin gelangt ist, sich einzufühlen in den melodischen Fluß solcher Gestaltung, auch im einzelnen nichts Unwahrscheinliches mehr verbleibt. So folgerichtig ist die innere Logik dieser Formungen, so zwingend die Einhelligkeit der Empfindung, daß sie ohne weiteres ihr Bildungsgesetz aufzwingt.

Solche Feinfingrigkeit ist undenkbar ohne eine seelische Feinfühligkeit von ungewöhnlicher Zartheit. Man braucht von dem Bildhauer sonst nichts zu wissen, dieses Fleisch besagt zur Genüge, wie unglaublich zart auch geistig und seelisch der Mensch, der das zu schaffen vermochte, organisiert gewesen sein muß. Schließlich ist es ja doch das Spirituelle, das jeder einzelnen dieser Formen diese gleißende, züngelnde Sinnlichkeit gibt. Und damit stimmt das geistige Porträt überein, das man von ihm in sich trägt. Lehmbruck war von einer seltenen Differenziertheit, gleichgültig gegen Äußerlichkeiten und nach außen hin durch diese Gleichgültigkeit verschlossen, um so intensiver aber im Erfühlen

des Wesentlichen. Seine Zartheit wurde nie Sentimentalität, war männlich, weil sie immer nach innen gewendet blieb; eine seelische Scham hielt sie in ihm zurück und gibt dem Werk die große Keuschheit. Die stumme Tragödie seines Daseins: Kampf, Leid, Lebensnot, auch das bißchen Glück und Sonnenschein verdichtet sich in ihm zu einer still verhaltenen Wehmut. Eine Sehnsucht ergreift Besitz von dem ganzen Menschen, eine reine und tiefe Sehnsucht, ein Glauben an etwas, das edeler, größer, erhabener ist als der der Vergänglichkeit geweihte, der Bedrückung und Befleckung ausgesetzte Mensch. Das Irdische am Menschen wird wesenlos, und mit heiligem Schauer wird erahnt eine immanente Macht, ein Unfaßbares, das Erdgebundenheit löst und empordrängt ins Überirdische, in eine reinere Sphäre des Lichts und der Gnade. Aus diesem metaphysischen Begehren, aus solcher Seelennot, solchem Erlösungshunger entstehen seine großen Werke: die „Kniende“, die „Sinnende“, der „emporsteigende Jüngling“, der „sterbende Krieger“ oder der „sitzende Jüngling“.

Die Duisburger Figur und auch noch etwas der Hagener Torso sind dadurch bedingt, daß ein jungfräulich plastisches Empfinden noch nicht den Mut oder die Kraft hat, sich die ihm eigentümliche Form zu entwickeln. Es bindet sich noch in eine vorgefaßte Form. In der „Knienden“ (Abb. 30) wird nun auch diese Befangenheit abgelegt. Naiv wird aus einer Sensibilität, die in ihrer geistigen Einstellung gotischem Gestalterwesen verwandt ist, die Form entwickelt. Empfindung und Ausdruck gelangen zur Einheit. Gewaltigstes wird gewagt: spirituelles Erlebnis von weitestem Ausmaß, das Begehren des Irdischen nach dem Überirdischen, das Wehen des Seelischen im Fleisch wird plastisch körperlich festgelegt. Eine Schlankheit geistert gespenstisch auf weit über alles menschliche Maß hinaus, und Stille breitet sich um diese Schlankheit, um dieses Aufstreben aus dem Endlichen. Bitternis des Sich-ergeben-müssens grollt wie Schicksalsgewitter um die Linie, die feierlich aufhallt wie Orgelton ins Gewölbe. Und wenn unter diesem Drang der Empfindung verborgen der Körper, der für den skulpturalen Gestalter nun einmal nicht zu tilgender Erdenrest bleibt, in Fluß gerät, sich streckt und wächst, wenn es im Feuer der Ergriffenheit zu einem Schmelzen und Fließen der Masse kommt, wenn es wie der Nerv im Strebepfeiler aufzuklingen beginnt, dann entstehen wie von selbst jene eigenartig großen Figuren, jene in den Stein wieder zurückflutenden Erkenntnisse des Metaphysischen.

Die groß und feierlich wie Bachsche Fuge ausladende Linie ist das Element, aus dem heraus hier konzipiert ist. Vielleicht liegt eine gewisse Logik darin, daß an dieser „Knienden“ fast mehr eine Tendenz ist, in der Fläche zu verbleiben als der plastischen Räumlichkeit zuzustreben. Die Duisburgerin ist im wesentlichen Sinne Rundplastik, ist rundlich, fleischig, massiv irdisch; hier, wo die Gestaltung vom Weltlichen ins Überweltliche sich wendet, wo auch das Fleisch sich spiritualisiert, scheint der Bildhauer völlig absorbiert von dem Bestreben, dem vertikalen Zug Auftrieb und zugleich auch Verhaltenheit zu geben. Es ist, folgt man einmal der Ansicht unserer Abbildung, die die Bewegungstendenz wohl am eindeutigsten charakterisiert, durchaus kein stürmisches Aufbrausen und Aufjubeln, die Vertikalbewegung ist wie von Last und innerem Widerstand immer wieder aufgehalten, um sich am Ende doch als der elementare Drang gegen alle retardierenden Elemente durchzusetzen. Den Auftakt gibt eine breit gelagerte Horizontale: der Sockel mit dem aufgestützten rechten Bein. Geistreich und im Sinne jener Tendenz nach innerer Verhaltenheit

eminent fruchtbar ist es nun, wie das Emporwachsen, ich kann immer wieder nur sagen: das Emporgeistern der Linie aus diesem flach ausgezogenen Sockel heraus sich gabelt in zwei Züge von verschiedenartiger Auftriebskraft, die sich ergänzen und überraschend sich gegenseitig steigern. Der Kontur der Rückenlinie weist ein ebenmäßiges Fließen, das bewegt wird durch gelegentliche Ausladungen, aber in seinem eigentlichen Bewegungszug niemals eine schroffe Ablenkung erfährt. Ganz anders die reicher und lebhafter instrumentierte Gegenstimme. Von dem Saum des über das linke Knie geschlagenen Gewandes bis zu dem leicht vorgeneigten Haupt ein ständiges Widerspiel in der Aufwärtsbewegung, die kräftiger einsetzt, dann zurückgehalten wird, um schließlich in immer beschwingterem Wechsel mit der Profillinie etwa einzumünden in einen Zug, der dem Ausklang der rückwärtigen Kontur korrespondiert. Zunächst die Gewandfalte entlang bis zur Höhe des linken Knies ein heftiges Emporsteilen, das jäh abgebrochen wird in einer Gegenbewegung, die sich fast schon wieder der Horizontalen annähert. Der linke Arm, der sich soweit nach dem Knie hervortastet, nimmt gleichsam den abgebrochenen Vertikalzug wieder auf, um ihn in ganz allmählicher Steigung emporzuleiten. An dem Punkt, wo es zur Überschneidung mit der Körpermasse kommt, wo dem Kontur des Oberkörpers entlang ein entschiedenes Aufstreben einsetzen könnte, schiebt sich als ein weiteres retardierendes Element der rechte Arm vor mit jener zurückgeneigten Hand, einer so elegischen Gebärde, in der alle Iphigeniensehnsucht leibhaftig gemacht scheint. Diese Partie (Abb. 12) — als Bildhauerleistung übrigens subtil ohnegleichen — hat Intimität von ganz seltenem Reiz. Wie sich in den Raum, der von der nach innen geöffneten Hand



Abb. 11. KNIENDE (AUSSCHNITT).



Abb. 12. KNIENDE (AUSSCHNITT).

abgeschlossen wird, die Brust hereinstreckt wie der Brustansatz, Gleichklang und Weiterführung der Umrißlinie der Hand, wie endlich der Hals sich da emporhebt, das ist ein Rezitativ von edelster Klangschönheit. Und so wie hier die Formen zusammenklingen, steigern und bereichern sich an der ganzen Figur die Linien und Massen zu einer sanft aufschluchzenden Melodie, die auch formal ihren Höhepunkt findet in der spirituellen Wehmut dieses demütig geneigten Hauptes. Es ist nichts als ein Knien, was hier vom Bildhauer aus gegeben wird, wie es späterhin in den weiteren großen Werken nur ein Stehen, ein Emporsteigen, ein Niederstürzen und ein Zusammenkauern ist, aber der Formausdruck ist so sprechend geworden, daß man durch ihn hineingezogen wird in eine Ergriffenheit, wie bei Chopins 2. Nocturno in G-Dur, wovon Strindberg einmal sagte: „Modulationen in Dur, welche wie Moll klingen; der tiefste Schmerz, der seinen eigenen Trost in sich trägt. . . ."

Kein Zweifel, daß diese eine Ansicht (Abb. 30) den Ausdruck in stärkster Konzentration darbietet und daß alle anderen möglichen Ansichten vergleichsweise daneben weniger rein und auch weniger stark klingen. Es scheint, als ob die „Kniende" von hier aus konzipiert wäre, es könnte auch sein, daß dem Bildhauer beim Schaffen etwas vorgeschwebt habe wie eine Wand, an die diese Figur Anlehnung suchte und durch die das Ergreifende ihrer Gebärde noch melodiöser zum Schwingen käme. Etwas wie eine ideale Architektur von einer immanenten Spannkraft, die wohl keiner heute, selbst Poelzig nicht, aufzubringen vermöchte, die wir allenfalls uns vorstellen können, wenn wir zurückträumen in die besten Tage der französischen Gotik. Dieses Verlangen nicht nach einem bestimmten Bauwerk, sondern nach Architektur im eigentlichsten und ideellsten Sinne tragen fast alle Gestaltungen Lehmbrucks in sich. Wurzellos, abgeschnürt von dem Boden, dessen Säfte, man ahnt kaum wie, sie hätten befruchten können, ragen sie in eine Zeit hinein, die in sich nicht die Kraft hatte, Architektur von der Ursprünglichkeit und innerlichen Monumentalität dieser Plastiken hervorzubringen. Tragik, die Lehmbrucks Werk immerdar verdammt hätte Torso zu bleiben, liegt auch in dieser unglückseligen Konstellation.

In meinem Buch „Die Welt als Vorstellung", in dem auch der Versuch unternommen ist, sich auseinanderzusetzen mit dem monumentalen Begehren der Zeit, ist, glaube ich, mit

dem Wort von der „inneren Dimension“ der Begriff formuliert, von dem aus die Monumentalität des Gestaltens zu erfassen ist. Wie da auf Cézanne, Munch, Hodler, Dostojewski oder Shakespeare verwiesen worden ist, hätte man auch exemplifizieren können an der „großen Sinnenden“ von Lehmbruck. Diese Stehende (Abb. 36 und 37), die so ganz aus einer einzigen tiefen Empfindung lebt, deren Sinnen so scheu erbebende Erkenntnis ist, hat wahrhaft diese „innere Dimension“. War in der „Knienden“ noch ein Gran dramatischen Affektes, so ist hier vollkommenste Zuständlichkeit erreicht. Die Erregung ist ganz nach innen gewendet. Man darf von ihr wirklich (bei aller Scheu vor Übertreibung) sagen, Gefühl ist alles. Ein Hölderlinsches Gedicht kann nicht inniger, nicht gemessener und wohllautender sein. Es ist charakteristisch, daß man nicht sagen kann, die Stimmung sei der oder jener Geste zu danken; sie liegt um das Ganze gebreitet, und jedes Glied dieses Körpers atmet



TORSO DER SINNENDEN.



GESENKTER FRAUENKOPF. BRONZE.

aus dieser einen Empfindung. Lehmbruck hat als eines der Stücke, die durch den Zauber einer metaphysischen Entrücktheit bestricken, den Kopf dieser Sinnenden (Abb. 38) für sich herausgegeben, wie es ja bei fast allen seinen größeren Arbeiten geschehen ist. Er hätte auch jeden anderen Teil dieses Körpers ablösen können, und man würde die Entdeckung gemacht haben, daß die gleiche Empfindung auch daraus ungeschmälert spricht.

Der Versuch ist sogar einmal von ihm selbst angestellt worden. Bei seiner Neigung, an seinen Gestalten zu experimentieren und sie auf immer konzentriertere Wirkung hin zu untersuchen, hat er gelegentlich den Rumpf für sich herausgeschnitten. Es mußte sich zeigen, wie sehr hier die Masse an sich ausdrucksvoll geworden ist. Vielleicht auch darum ist Lehmbruck an diesem Werk die plastische Räumlichkeit am vollkommensten gelungen. Es ist hier nicht mehr von einer bevorzugten Ansicht und einer vorherrschenden Linienbewegung zu reden. Trotz der Vertikaltendenz, trotz der Übersteigerung des schlank und schmal emporstrebenden Körpers rundet sich die Masse vollkommen frei und ebenmäßig in den Raum. Man kann sich um ihn herumbewegen und wird nie an einen Punkt gelangen, wo die Geschlossenheit des Aufbaus nachließe, von wo aus man zurückzustreben

hätte nach einem fruchtbareren Blickpunkt, einer — wie bei der „Knienden" — Hauptansicht, auf die vor allem das Werk eingestellt wäre. Dieses Ausgreifende und Ausgeglichene des Kubischen ist ähnlich und ähnlich zwingend nur einmal noch festzustellen, bei einer durch anmutigste Liebenswürdigkeit entzückenden Kleinarbeit: der „Rückblickenden" (Abb. 32 und 33) und fast mehr noch in der künstlerisch zweifellos interessanteren Skizze zu dieser Rückblickenden (Abbildung 34). Unverkennbar an allen drei Arbeiten die Tendenz den Blick so fest und so geschlossen als möglich zusammenzuhalten. Die Schwierigkeiten scheinen vom Bildhauer aus überall da gesehen, wo in dem ruhigen Fluß der Masse sich irgendwie eine Cäsur ergibt, wo eine Ausladung sich nicht vermeiden lassen wollte. Das Herausstreben der Gliedmaßen wird wohl als besonders peinlich empfunden. Man sieht, wie sie mit Bedacht und immer fester und entschlossener an die Körpermasse herangedrängt werden; wie es ihm geradezu um ein Verschmelzen und Hineinwachsen in die Körpermasse zu tun war, erhellt besonders die Skizze zu der „Rückblickenden", die, wenn man es zufällig nicht anders wüßte, bei der Arbeitsweise Lehmbrucks sehr wohl auch nachträglich nach dem Guß der eigentlichen Arbeit hätte entstanden sein können, wie er diese Skizze ja auch als Dokumentation für sich hat gießen lassen. Man kann sagen, daß in Lehmbruck immer eine heimliche Scheu bestanden hat, aus der Masse, ja man darf fast behaupten: aus der Fläche herauszutreten. Sogar in der „Sinnenden" ist die Tendenz da, so wenig



TORSO.

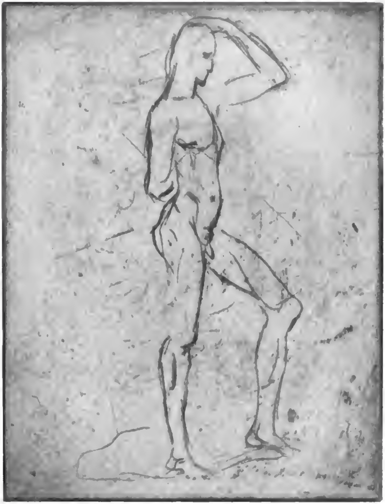


Abb. 13. AUSSCHAUENDER MANN, EMPORSTEIGEND. RADIERUNG. PARIS.

als nur irgend möglich, in die dritte Dimension sich zu begeben. Es ist fast schon ein Zurückschrecken, wie angekämpft wird gegen jede entschiedene Ausladung. So erklärt es sich auch, wieso Lehmbruck immer wieder dazu übergegangen ist, von seinen Plastiken diese überschießenden Glieder gewissermaßen abzustreifen, wie er nachträglich oft die Arme und Beine ganz oder teilweise weggeschnitten hat. Beredter als alles spricht vielleicht der Zustand der Formen, die er zurückgelassen hat, die fast alle aus solchen Erwägungen heraus zerschnitten worden waren. Für die „Badende" zum Beispiel ist die spätere

Fassung die, bei der das allerdings ziemlich abrupt hervorstoßende linke Bein bis auf einen kurzen Ansatz weggenommen ist. Von der Duisburgerin an gibt es wohl kaum eine Figur, an der derlei Versuche nicht unternommen worden wären, und Lehmbruck scheint sich davon immer recht viel versprochen zu haben. Hierin ist gewiß auch die Ursache zu erblicken, warum er mit einer gewissen Vorliebe beim Torso überhaupt verblieben ist. Für ihn war eben der Torso gar nicht das Unvollkommene, der Zustand noch vor der Lösung, vielmehr dürfte es so sein, daß er in ihm die größere Einheitlichkeit und damit die reinere Lösung gesehen hat.

Wo er sich darauf nicht beschränken kann, wie etwa bei dem „emporsteigenden Jüngling" — von der „Knienden" war schon die Rede — kommt es sehr leicht zu einzelnen Flächenansichten. Flächenansichten, die sich allerdings hier bei dem „emporsteigenden Jüngling" (Abb. 44 und 45) nicht mehr beeinträchtigen, sondern gerade durch die Entschiedenheit ihres fortgesetzten Wechsels sich steigern und der Figur jenes dramatisch erregende Element geben, dem die besondere Wirkung verdankt wird. Sie übernehmen die Funktion, die bei der primitiver angelegten „Knienden" den sich kräftig ihre Gegensätzlichkeit ergänzenden und steigernden Konturumrissen zugewiesen war. An sich war hier ja die körperliche Geste des mühseligen, keuchenden Emporsteigens nicht besonders fruchtbar im Sinne der Gesamtidee, die, wovon wir schon sprachen, auf grüblerische, sich in Selbsterkenntnis zermürbende Reflexion gerichtet war. Ihre Eindringlichkeit konnte sie nur erhalten durch diese zugleich gewagte und beredte Gesamtdisposition.

In den beiden weiteren großen Arbeiten: dem „sterbenden Krieger" (Abb. 51), der in Berlin im ersten Kriegsjahr entsteht, und dem „sitzenden Jüngling" (Abb. 53) (das Werk, das gelegentlich auch mit der Bezeichnung: „Der Freund" erschienen ist, ist ebenfalls in Berlin begonnen worden, hat seine endgültige Fassung aber erst in den letzten beiden Züricher Jahren erhalten) wird der Versuch gemacht, aus der Einseitigkeit der Vertikalorientierung herauszukommen und aus neuen, vielseitigeren Kombinationen diese innere Auftriebskraft zu gewinnen. Besonders der „sterbende Krieger" ist voll einer großen, gedrungenen Energie. Da ist Gotik einzigartig erlebt und von einem schöpferischen Geist im tiefsten Wesensgrunde ergriffen worden. Aus lastenden und stützenden, strebenden und tragenden Linien ist ein Körper aufgebaut wie aus strebenden Pfeilern ein Chorgewölbe sich zusammenschließt. Man wird es verstehen, daß ein Mann wie van de Velde, dem ich in der Sezession einmal vor diesem Lehmbruck begegnete, von dieser „Architektur" aufs tiefste ergriffen war. Der strenge Aufbau dieses „sterbenden Kriegers" ist gewiß die sprödeste und schwerst zugängliche von allen Arbeiten Lehmbrucks. Sie ist auf den ersten Blick eher abstoßend als gefällig, sie will auch vom Beschauer aus errungen werden. Die Unnahbarkeit aller großen Schöpfungen ist ihr eigen; aber, wenn sie sich erschließt in der ganzen Gedrungenheit ihrer Formenwucht, dann ist sie erschütternd.

Für mich war dieser „sterbende Krieger", als ich ihn zum erstenmal in einer Ausstellung der „Freien Sezession" sah, ein unvergeßliches Erlebnis. Ich kam damals, seelisch wund und zerborsten fast unter dem ganzen Militärjammer, auf ein paar Urlaubstage nach Berlin, lechzend nach etwas Echtem und Bejahendem, das man mit sich schleppen könnte in die Tristheit jener Kommißtage. Da traf ich auf diesen „sterbenden Krieger" und schrieb aus der Stimmung jener Stunden, die gewiß frei von allem Ästhetenhaften war: „Vieles wäre der Sezession zu verzeihen, denn sie hat in dieser künstlerisch so bejammernswürdigen

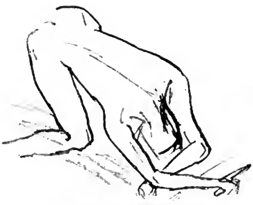


Abb. 14. SKIZZE ZUM „STERBENDEN KRIEGER".

Zeit denen, die Herzen haben zu empfinden, ein Stück Kunst präsentiert, das getrost in Naumburg neben den Domfiguren stehen könnte. Dieses Lehmbrucksche Werk ist eine Kühnheit, die den Genießer noch in der Erinnerung zittern macht, ein Meisterstück wahrhaft im Sinne der alten Steinmetzen, die an den großen Kathedralen meißelten. Das Chaotische, das Schreckhafte dieser Existenz zwischen Himmel und Erde, die nun einmal unsere Existenz ist, das Drama des idealistisch Wollenden, der wie mit Daumschrauben eingepfercht ist in die Gemeinheit dieser Wirklichkeit, bricht aus ihm wie aus einem Vulkan und mit dem Ungestüm eines Vulkans. So wird Lehmbruck in dem, was er schafft, zum Synthetiker, weil er das allgemein Wahre, das Innerlichste und zutiefst Menschliche auf die sinnlich greifbare Formel zu bringen bestrebt sein muß. Wobei allerdings die Einschränkung zu machen wäre, daß die Formulierung, die gefunden werden kann, nicht Gültigkeit zu haben und nicht Verständnis zu finden braucht bei jeder Art von Geistigkeit. Im Körperlichen und Animalischen kann es wohl eine Kameradschaft mit jeder Sorte Mensch geben. Mit meinem Gniesewitz und meinem Thiecke, Berliner Portier und Chauffeur, habe ich mich in diesen Monaten wohl in allem gefunden, im gleichen Kot haben wir uns gewälzt, auf gleichem Stroh geschlafen, aus ein und demselben Napf oft genug gegessen, aber mehr denn je bin ich überzeugt, daß es im Seelischen Vorpostenstellungen gibt, in denen vorzudringen nur gewissen Geistern beschieden ist. So wird die Lehmbrucksche Kunst — und manche andere auch — vielen ein unbetretbares Land sein. Was gegen diese Kunst so wenig etwas besagt wie gegen die Artischocke der Geschmack des Bauern, der in ihr kein Nahrungsmittel sieht.

Ein niederstürzender, im Niederbrechen sich verkrampfender Jüngling ist dargestellt. „Sterbender Krieger" steht auf einem Zettel, der vielleicht dem Ausstellungspublikum zuliebe geschrieben ist, ein Schwertstumpf, oder etwas der Art, was die Rechte des Jünglings mal umklammert hatte, könnte auch Lehmbruck an so etwas haben denken lassen. Mag es dabei bleiben, daß man einen jungen Krieger vor sich hat, der im Drange des Vorstürmens, in der Erhitzung des Nahkampfes unversehens das Stück Blei erhalten hat, das ihn niederreißt. Aber es ist ein Sterben, gegen das der Körper sich aufbäumt. Das Fleisch, das seine Schwachheit sich ja verstatten darf, das in solchem Augenblick kein Gedächtnis für die Metaphysik des Sichhinopferns zu haben braucht, das Fleisch klagt und klagt an, brüllt auf, kann, will sich nicht abfinden mit der Tatsache seines Vergehens. Der Kopf, zwischen den Schulterblättern niederstoßend wie eine aus dem Geschütz geschleuderte Feuergarbe, bohrt sich ein in den Grund. Scheint sich tief, in verzweifeltster Ratlosigkeit ganz tief einbohren zu wollen, als suchte er Deckung vor dieser Tod speienden Gegenwart. Ebenso die Hand, die eine Hand, die sich einkrampft in das Erdreich, als ob sie noch ein Stück



Abb. 15. SKIZZE ZUM „STERBENDEN KRIEGER".

von dieser Welt, in der auf einmal keines Bleibens mehr ist, ins Jenseits mitnehmen wollte. Ein Anklammern, nicht gerade wütig, aber auch nicht zärtlich; wie man es schon gehört hat, daß ein sterbendes Kind im letzten Auffahren nach der Brust der Mutter langte. Eine jener unfaßbaren Gesten, die so sinnlos sind und so beispiellos echt. Und neben diesem Trotz, diesem reckenhaften Anstemmen gegen ein blindwütiges Schicksal — die zarte Elegie dieser anderen Hand, die sich so weit ins Ungewisse tastend vorrankt. Eine Art Waffe, ein nun nutzlos gewordenes Todeswerkzeug, läßt sie schon entfallen. Versöhnung mit dem Geschehenen, Verklärung oder so etwas zuckt um die Knöchel. Von dieser äußersten Endigung scheint der Tod, der Erlösende, hineinzukriechen in den ihm verfallenen Körper. Und trotzdem liegt nichts Versöhnliches in diesem Werk, nichts Befreiendes. Etwas Lastendes, etwas von dem Schrecken der Kreatur, als es kund war, daß der große Pan tot war, ist als Stimmung um die Figur gebreitet. Es ist ja wieder eine Welt zusammengestürzt, eine Welt voll Liebe, voll Tätigkeit, voll Glück, deren Mittelpunkt dieser eine, dieser Held war. Keine weiche Linie, keine geglichene Fläche gibt es im Bau dieses Körpers. Das ist ein Stöhnen und Knirschen und Lasten auch in der Form, einmal, wenn man von vorn in die Kopfseite hineinschaut, dann mag es einem vorkommen, als ob man auf der Brüstung der „Notre Dame" in das Gestänge der Strebebogen hineinsieht, in diese von gestrafftester Energie geladenen Kraftlinien. Von solcher Genialität des Unbedingten, solcher Immaterialität des Konstruktiven schwingt etwas in diesem Lehmbruckschen Jüngling."

Ich bin mir durchaus bewußt, daß bei solcher Betrachtungsweise wahrscheinlich viel zu viel an das Werk herangetragen worden ist, und bin mir auch über die Unzulässigkeit des Verfahrens vom Standpunkt einer formanalytischen Ästhetik nicht im Zweifel. Und doch, glaube ich, gibt es zu denken, daß solch strenges und innerlich sprödes, solch ganz auf die Intensität des Formerlebnisses aufgebautes Werk, auch die Macht solcher Suggestivität

in sich trägt. Wenn es je einen Künstler von scheuer Schweigsamkeit gab, einen, der bestrebt und auch begabt war, tiefste Ergriffenheit zu sublimieren in das rein Geistige der Form, so war es Lehmbruck. Aber Lehmbruck war nicht nur Gestalter, er war ebenso sehr Mensch und im Grunde seines Wesens, aus dem all sein Gestalten kam, durchweht vom zutiefst Menschlichen.



Abb. 16. STERBENDER KRIEGER. ZEICHNUNG. BERLIN.



Abb. 17. PORTRAT FRAU F. RADIERUNG. BERLIN.

LEHMBRUCKS Köpfe, das ist allerzarteste Vision. Geträumte Wehmut, aus dem Ungreifbaren emporgehoben an das Licht des Tages. Irgendwie leben sie aus dem Unwirklichen heraus, aus einer milden, schmerzdurchwehten Versonnenheit. Ungewisses, Rätselschweres, halb Ausgesprochenes lastet auf ihnen. Liedhaft verströmt keuscheste Ergriffenheit. Man denke an die klare Bestimmtheit und handfeste Eindeutigkeit eines Donatello oder römischer Antiken, und man entdeckt in diesem Lehmbruck einen edlen Lyriker. Lyriker von männlicher Verhaltenheit, beherrscht von einer Scheu vor zu greifbarem Bekenntnis. Er hat nur einen Ton: ein sanftes, unendliches wehmütiges Erzittern, träumerisch resignierte



Abb. 18. BADENDES WEIB. GEMÄLDE. BERLIN.

Insichversunkenheit. Aber dieser eine Ton ist ganz echt, ringt sich auf aus innigzarter Sehnsucht. Er ist wie Naturlaut in ihm. Man kann sagen, die herbe Melancholie dieser Köpfe ist in diesem Menschen, wie eine Blüte, wenn ihre Stunde gekommen ist, sich entfaltet. Irgendwie liegt über ihnen immer eine Ahnung vom Überirdischen und Ewigen.

Die Zahl dieser Werke ist nicht sonderlich groß, und da sie alle aus einer einzigen Empfindung heraus leben, erscheinen sie sämtlich wie Variationen über ein und dasselbe Thema. Zunächst sind es die Köpfe der großen Statuen: der Duisburgerin, der „Knienden“ (Abb. 31), der „Sinnenden“ (Abb. 38), eines „sich umwendenden Mädchens“ (Abb. 39) oder als einen der selteneren Männerköpfe den des „emporsteigenden Jünglings“ (Abb. 2). Wie in einem Brennpunkt ist in ihnen zusammengefaßt, was an Demut und keuscher



Abb. 19. BATHSEBA. GEMÄLDE. BERLIN.

Hingegebenheit jenen Gestaltungen sich entringt. Diese Frauenköpfe sind fast alle „Sinnende". Ein schlanker, feiner Hals, ausgezogen wie eine Fermate, und ein Auge, umschattet von mystischem Dämmer. Lehmbrucks Porträtköpfe sind kaum anders. Besonders charakteristisch erscheint der der Frau Oeltjen (Abb. 46) mit den im wahrsten Sinne des Wortes aufgerissenen Augen, aus denen Lebensangst und Weltverträumtheit so merkwürdig geistern. Es ist fast Gewißheit, daß auch solche Schöpfung ihr visionäres Leben mehr vom Darsteller als vom Dargestellten aus empfangen hat. Lehmbruck konnte wohl

gar nicht anders als sich, seine Melodie hineintragen in solchen Kopf. Vielleicht ist das Gewöhnliche und Alltägliche der Person aufgeopfert worden, aber doch nur um ein im höheren Sinne Charakteristisches festzulegen. Wie er in dem Mädchenkopf etwa (Abb. 58) aus der gepflegten Eleganz einer Dame von Welt Erscheinung macht, die aus der Sphäre des Gesellschaftlichen herausgehoben ist und so einem menschlich nahe kommt, wie er die Köpfe eines Ehepaares (Abb. 48 und 49) als Monumente in sich gefestigter Persönlichkeit statuiert, wie in den Unruh-Kopf (Abb. 57) der Rhythmus hineingetragen ist, dem der Dichter in seinen Gestaltungen nachstrebt, das ist schon bedeutsam und in ungewöhnlichem Maße zwingend. Gewiß ist das nicht nur fesselnde künstlerische Manifestation, es ist ebenso sehr auch Erweiterung der Vorstellung von menschlicher Persönlichkeit.

Anzeichen einer inneren Unrast ist es sicherlich, wie Lehmbruck begierig griff nach immer neuen Materialien und Techniken. Jede Möglichkeit wurde von ihm erprobt, wahrscheinlich aus der vagen Hoffnung heraus, irgendwie leichter und restloser zur Verwirklichung seiner Vorstellungen zu gelangen. Wie er in Marmor meißelte, in Bronze und Kunststein gießen ließ, ab und an auch einmal einen Holzpflock anschnitzte, so malte er Öl und Tempera, zeichnete Pastell, lithographierte, versuchte sich in allen Radierverfahren, um sich doch immer wieder zurückzufinden zu der substilsten dieser Arbeitsweisen: der kalten Nadel. Offensichtlich lag es diesem feinfühligen und feinfingrigen Menschen ganz besonders, zarteste Strichlinien in die spiegelnde Fläche einer Radierplatte zu ritzen.

Was bei Rodin die Zeichnung war: freies, tänzerisch beschwingtes Ausströmen des Gefühls, ist für Lehmbruck die Radierung. In der Zeichnung scheint er gelegentlich nur einen End- oder Selbstzweck gesehen zu haben; wenigstens gibt es eine ganze Menge Blätter, in denen es ihm für das, was gesagt werden sollte, im Grunde mehr auf das Was als auf das Wie ankam. Der Reiz des skizzenhaft Interessanten, der das Erregende an den Zeichnungen Rodins wie an den meisten Skizzenblättern des Impressionismus ist, lag ohnehin seinem Naturell nicht. Häufig kam es ihm wohl mehr darauf an zu fixieren, als kalligraphisch reizvoll zu fixieren. Die Architekten haben den Begriff der „Ideenskizze“ für eine Darstellung, die eine unverbindliche und ungefähre Vorstellung von einem noch durchzuarbeitenden Projekt gibt, etwas, das nicht mehr sein will als ein Anhaltspunkt. In der Art etwa ist ein Teil von Lehmbrucks Zeichnungen. Sieht man diese Blätter durch, so meint man, er habe auf dem Papier meditiert, Einfälle, die ihm irgendwie Möglichkeiten bieten, werden auf ihre Brauchbarkeit hin untersucht, Kompositionen entwickelt und geklärt. Wie auf manchen Zeichnungen des Bauernbruegel Bemerkungen, zumeist Farbangaben, in Worten beigeschrieben sind, so gibt es auch auf diesen Blättern von Lehmbruck sehr häufig Randbemerkungen über kompositorische Ergänzungen und Berichtigungen. Er schreibt sich das auf für irgend eine spätere Gelegenheit. Woraus wohl auch schon hervorgeht, wie gleichgültig er diesen Zeichnungen eben als Zeichnungen, als kalligraphischen Äußerungen der Hand gegenübergestanden haben dürfte. Das dürfte von ihm lediglich als eine Art Notizenmaterial angesehen worden sein. Fast immer ist es flüchtige, einfachste Aufzeichnung, lediglich bestimmt, Eindrücke oder Einfälle festzuhalten. Es wird zu dem nächstbesten Mittel gegriffen, das gerade zur Hand ist: dem Blaustift, der Kreide, grobem oder feinem

Bleistift, seltener zur Feder. Auf die Darstellung als solcher ist Wert nicht gelegt. Mehr andeutend als bestimmt ist etwa eine Umrißlinie hingesetzt. Alles bleibt anspruchslose Werkzeichnung, mehr sachlich als persönlich, aus Ateliernotwendigkeiten heraus entstanden und ihrer Geltung nach wohl auch kaum mehr als das, was im Atelier des Bauhandwerkers die Werkzeichnung ist. Man könnte sagen, diese Blätter liegen noch vor der formalen Durcharbeitung. So etwa wie die Tagebuchnotizen Flauberts, die auf der Reise flüchtig aufgezeichnet worden sind und die ja auch lediglich gedacht waren als Anhaltspunkte für eine spätere Ausarbeitung und Durchfeilung — zu der es allerdings dann doch nur ausnahmsweise gekommen ist. Lehmbruck, der mit seinem Material bestimmt nicht weniger zu ringen hatte, als Flaubert mit dem Wort, hatte in diesen Notizen zweifellos nichts anderes gesehen.

Freilich, wie es in den Flaubert-Aufzeichnungen mitunter ein Wort, einen Satz gibt, der eben nur von Flaubert, nur von diesem Dichter sein kann, der frappant als Prägung dasteht, so gibt es auch unter den Zeichnungen Lehmbrucks eine Reihe Blätter, die Gestaltung an sich: künstlerisch-persönliche Festlegung sind. Da ist nicht mehr an spätere oder andere Verwirklichung gedacht, da ist auch das Interesse des Gestalters so allseitig angespannt, daß das Erlebnis sich die Ausdrucksform schafft, die wiederum ganz Lehmbruck ist. Die Abb. 64—68 geben einen Begriff davon, „Mutter und Kind“ besonders — Blatt das einen Gestalter zeigt, der, sofern es ihm nur darum zu tun ist, souverän die Mittel beherrscht — ist wiederum in seiner schweigsamen Verhaltenheit von jener inneren Klangschönheit, die zum Wesensbild dieses in so klanglose Zeit hineingestellten Menschen gehört. Einen vollkommenen Begriff von dem, was auch diese Zeichnungen bedeuten, gab die in Berlin 1920 veranstaltete große Gedächtnis-Ausstellung; die Auswahl, wie sie da getroffen worden war, war überraschend. Das Beste ist leider, wie angestellte Versuche ergeben haben, nicht erfaßbar für unsere Reproduktionstechnik, so überaus zart ist das alles, auch in der Diktion.

Unwillkürlich wird man fragen, wie weit die Zeichnungen etwa Aufschluß geben über die Gestaltungsabsichten des Bildhauers. Unter dieser großen Zahl von Blättern — im ganzen sind es annähernd 600 — sind es eigentlich einige wenige Skizzen nur, die in unmittelbarem Zusammenhang mit den ausgeführten Plastiken stehen: ein paar Zeichnungen, Lithographien, vereinzelt auch Radierungen zu der „Knienden“, dem Porträt der Frau Oeltjen, den Köpfen von Herrn und Frau F., zu einer nicht zu Ende gebrachten Däubler-Büste oder zu dem „sterbenden Krieger“. Möglich, daß auch zu den anderen Werken solche Skizzen vorhanden waren, vielleicht sind sie verloren gegangen oder vernichtet worden, was bei der Sorglosigkeit, mit der Lehmbruck mit derlei Dingen stets umgegangen ist, leicht anzunehmen ist. Für die Erkenntnis des plastischen Schaffens sind diese Blätter kaum von Belang. Für die plastische Durchgestaltung scheint ihm das, was er auf dem Papier fixierte, nur eine unbeträchtliche Unterstützung gewesen zu sein. Das Experimentieren ist doch wohl ausschließlich beim Modellieren erfolgt. Die Radierung zu dem Kopf der Frau F. (Abb. 17) und vor allem zu dem „emporsteigenden Jüngling“ (Abb. 13) zeigen, wie Lehmbruck sich auch durchaus bewußt war des Unterschiedes in den Ausdrucksmöglichkeiten der graphischen und der plastischen Gestaltung. Das erkennt man auch aus den Skizzen zu den Porträtköpfen, die sich zunächst noch eng an das Objekt anklammern, während die Durchdringung und Durchgeistigung erst beim Modellieren sich ergeben zu haben scheint. Ein-

blick in das Austragen einer Idee hat man eigentlich nur einmal: in mehreren Skizzen zu dem „sterbenden Krieger" (Abb. 14 und 15). Es war da ursprünglich an eine größere Komposition gedacht; eine im Gedanklichen verbliebene Symbolik begehrte auf gegen dieses Getroffen- und Hingeopfertwerden und bemühte sich mittels einer Reihe rahmender Figuren das Schicksalhafte dieses Sterbens noch weiter zu demonstrieren. Der Gipfelpunkt war ein Ecce homo, nach dem hin all dieses Erleiden und Vergehen strahlte. Zum Teil war auch das nur in Randnotizen dargelegt, worunter sich auch die Erwägung findet, das Ganze als Relief auszuführen. Eine Erwägung, die schließlich doch fallen gelassen worden ist; Lehmbruck hat es vorgezogen, in die eine Figur des niederstürzenden Kriegers ohne materielle Anleitung diese Vielfalt von Beziehungen einzubeziehen. Von solchen Ausnahmefällen abgesehen, aber hat man vor diesen Blättern den Eindruck, als habe er zwischendurch, in den Arbeitspausen, gelegentlich einmal eine Vorstellung von dem Werk fixiert. Etwas also, was beiher und ohne Einfluß auf das Werden der Plastik entstanden ist, was nach der Konzeption liegt und daher auch auf sie irgendwelchen Rückschluß nicht verstattet. Interesse gebührt diesen Blättern als Umsetzungen der Plastiken in die Fläche durch den Bildhauer selbst.

Eigenartiger und künstlerisch auch aufschlußreicher sind jene Blätter und Leinwände, die auf den ersten Blick erscheinen wie kaum angedeutete Untermalungen. Auf eine (oft ziemlich große) Fläche ist kaum mehr hingeschrieben als etwa eine Kurve: ein Stück Rückenlinie oder sonst ein Fragment eines oder auch mehrerer Körperumrisse. Kaum sichtbar taucht aus dem grauen Grund eine bläuliche, gelegentlich auch eine ockergelbe Kontur. Hinskizziert ist eine jener großen Linien, in die hinein er seine Körper streckt, ein paar leichthin gesetzte Farbflecken deuten so obenhin Gestalt an, Gruppen sind entwickelt, das Verhalten von Körpermassen zueinander wird untersucht. Oft sieht man, wie er sich klar zu werden müht: Korrekturen sind vorgenommen, die Haltung einer Figur geändert oder der Verlauf einer Linie verbessert. Alles geschieht andeutungsweise. Die Darstellung hebt sich kaum aus dem Grund auf. Sie scheint nur hingehaucht. Man hat das Gefühl, als traue Lehmbruck sich kaum, die Vision solcher Kurve allzu deutlich und eindeutig festzulegen. Es ist so, wie wenn einer beim Antasten an einen Schmetterling scheut den Flügelstaub zu vernichten. Diese Improvisationen sind an sich, um als graphisches Blatt genommen zu werden, meist nicht weit genug getrieben. Was Lehmbruck daran interessiert haben dürfte, ist wahrscheinlich nur der Verlauf solcher Kurve oder die Aufteilung einer Fläche gewesen. Es kam nicht darauf an, so etwas auf dem Blatt weiter durchzuführen. Das Fixieren ist nur ein Teil jenes innerlichen Erwägens und Abklärens. Es bleibt mehr ein freies Phantasieren über ein Thema, das die Vorstellung stützen hilft und zugleich doch auch alle Möglichkeiten offen läßt. Es ist wie Tasten und Haschen nach einer entschwindenden Vision, ist etwa das, was des Morgens noch verblieben ist von einem sich verflüchtigenden Traumbild.

Gelegentlich ist der Anreiz doch aber auch stark genug, solche Improvisation weiter zu führen bis zum endgültigen Flächengefüge. So entstehen Zeichnungen wie der „Tanz" (Abb. 68) oder die Bilder. Der Frauenkopf (Abb. 63) in seiner summarischen Art ist, obzwar nicht eines der bedeutsameren Werke, für die Darstellungsweise charakteristisch. Mit erdenklich wenigen Mitteln, ein paar blauen und gelben Pinselzügen nur, die in den Untergrund hineingesetzt sind und lediglich sich mühen in die weißgraue Fläche Körperlichkeit hineinzuproji-

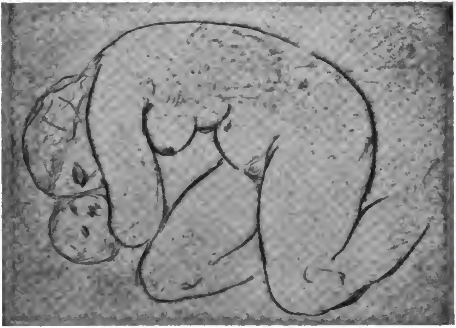


Abb. 20. VERZWEIFELNDE MUTTER. RADIERUNG. PARIS.

zieren, wird alles gegeben. Es wird gewissermaßen nicht Dreidimensionalität auf die zwei Dimensionen der Fläche reduziert, sondern die Fläche, die gerade darum so vollkommen geschlossene Fläche bleibt, durch den Pinselauftrag aufgeschlossen. In die Einheit der Fläche wird gleichsam Körperlichkeit hineingeschrieben. Eine Brust, ein Hals, ein Armansatz, das scheint aus einem einzigen Pinselstrich heraus zu leben, der vollauf ausreicht, um die ganze Körpermasse zu suggerieren. Ein paar Farbflecken des Hintergrundes, mit etwas breiterer Pinselhaltung hingewischt, und ebenso weit öffnet sich nach der Tiefe hin der Raum. Vielleicht ist gerade darum die Suggestivkraft dieser Arbeiten so beträchtlich, weil alles, was gesagt wird, in der Andeutung, halb noch in der visionären Vorstellung verbleibt. Es ist charakteristisch und von der übrigen Entwicklung Lehmbrucks her ja auch durchaus begreiflich, wie die Malerei auf jede Weise immaterieller zu werden bestrebt ist. Zunächst, so lange die Auseinandersetzung anhält mit dem Problem Marées, ist sie ja nicht im eigentlichen Sinne Malerei. Es ist Flächentektonik, ein Einordnen von Körpermassen in ein Raumganzes, Entwickeln der Raumfunktion und Aufbauen zu einheitlicher Geschlossenheit. Das Theoretische und Prinzipielle dieses Vorhabens, das zweifellos erheblich beigetragen hat, das tektonische Empfinden zu klären und zu stabilieren, wird noch verspürt, und es bedarf geraumer Zeit, bis Lehmbruck auch dieser struktiven Einhelligkeit gegenüber zur Freiheit der malerischen Gestaltung kommt. War zunächst sein Malen in der Hauptsache ein Auskolorieren linear gegebener Massen, so kommt er mit der sichereren, gefühlsmäßigeren

Beherrschung der Fläche mehr und mehr auch wie etwa in der „Susanna“ (Abb. 62) zu einem freien malerischen Vortrag. Lehmbruck ist eigentlich niemals besonders farbig. Mit Vorliebe bewegt sich sein Kolorit in einer Skala kalter Töne. Blau und gelb herrschen vor, gelegentlich untermischt mit einem schweren dunklen Rot. Ein paar Mal hat er wohl Versuche gemacht, kräftiger in die Farbe zu gehen; allein sie sind nicht gelungen. Er modelliert nicht aus der Fläche heraus. Ihm liegt es mehr, die einzelne Farbe isoliert zu halten, den Pinsel fast zu einem graphischen Ausdrucksmittel zu machen. So selten schön und wertvoll einzelne Bilder Lehmbrucks auch sind, so ist doch nicht zu übersehen, daß er im Kern seines Wesens nicht Maler war. Gegen den Schmuckwert der Farbe verhält er sich ziemlich gleichgültig, für ihn ist etwas anderes wesentlich, etwas, was er in seinem prachtvollen Radierwerk erstaunlich entwickelt: die Fläche als funktionelles Element.

Sie wird für Lehmbruck zu einem einzigartigen Instrument der Gestaltung. Bei der Betrachtung einzelner Plastiken war es möglich von einer Tendenz, in der Fläche zu verbleiben, zu sprechen. Es hätte eigentlich nahe gelegen, daß bei solchem Bestreben Lehmbruck zum Relief gekommen wäre. Das wäre ein Ausweichen gewesen, wozu ihn niemals die Neigung angewandelt haben dürfte. Statt dessen greift er zum Pinsel und zur Radiernadel. In der Fläche, zu der er so gelangt, ergreift er die erwünschte Gelegenheit, die ihm sein plastisches Schaffen nicht bieten kann, die Gelegenheit Figurengruppen zu entwickeln und das funktionelle Verhalten verschiedenartiger Körper zueinander und zum Raumganzen zu untersuchen. Während er als Plastiker eigentlich immer bei einer prägnanten Gebärde anlangt, dürfte es ihn gereizt haben, das Spiel reicher zu instrumentieren, Stimme und Gegenstimme zu vereinen oder durch Wiederholung und Verstärkung zu steigern. Wozu noch kommen mag, daß er, der verhältnismäßig so schwer im Ton knetet und nur mit alleräußerster Kraftanstrengung bis zu dem Grad von Vollendung zu kommen vermag, den er erstrebt, beträchtliche Freude zu finden scheint an der so säuberlichen Technik der Radierung, die ihm sehr leicht von der Hand zu gehen scheint und ihn so auch in der Fixierung von Einfällen beweglicher macht. Er ist voll lyrischer Empfindung, so sehr, daß er gelegentlich sogar zur Feder greift, um seinem Sentiment Ausdruck zu geben. Solch Meditationen, die sehr echt und in der formalen Bewältigung erstaunlich groß sind, schreibt er in die Fläche hinein. Die Linie, nun noch mehr das gegebene Ausdrucksmittel, wird hier noch sprechender, noch beziehungsreicher, noch spiritueller. Durch den Bezug auf die Fläche und die Relation von Körper zu Körper hat die Ausdrucksmöglichkeit rein äußerlich schon eine Erweiterung erfahren. Und es reizt ihn, wie ein Forscher Untersuchungen anzustellen, welche Nuancierungen und Steigerungen sich ergeben können. Es ist höchst interessant, aus dem Vielerlei an Vorstudien und Varianten zu ersehen, um was es ihm eigentlich zu tun ist, wie er die Massen gegeneinander verschiebt, wie er einen Linienzug vereinfacht, um ihn innerlich bewegter, vielsagender zu machen, wie er den Ausdruck zu veredeln und ins Seelische zu wenden bestrebt ist. Die erste Radierung, die zu Anfang der Pariser Zeit entsteht, ist eine Platte: „Mutter und Kind“, eine Gruppe, mit der er sich dauernd beschäftigt hat. Dieses Verhältnis eines großen und ausgewachsenen zu einem noch werdenden Körper, einem Körper, der dem anderen fast wie ein Teil noch zugehört, dieses Ethos eines allergütigsten Besorgt- und Zugetanseins, muß ein immer wieder überwältigendes Erlebnis für ihn gewesen sein. Eine der ersten selbständigen Plastiken in Düsseldorf war eine Gruppe „Mutter und Kind“. Zahllos sind die Zeich-

nungen (Abb. 67) und die Radierungen (Abb. 20), die dieses Thema umkreisen. Und eine der letzten Arbeiten, eine der ergreifendsten Gestaltungen Lehmbrucks überhaupt, ein Werk, das auch formal durchstößt in eine neue, weitergesteckte Region des Künstlerischen hinein, dessen Bedeutung nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, ist wieder eine Mutter mit Kind (Abb. 55). Es ist bemerkenswert, wie Lehmbruck auch hier eigentlich immer von der Anschauung, von dem, was er vor Augen hat, ausgeht; er bleibt nicht an dem haften, was die Wirklichkeit ihm bietet, und das Entscheidende ist schließlich doch die Empfindung, die er von sich aus in das Objekt hineinträgt. Der Weg ist immer wieder derselbe: von der Wirklichkeit ins Überwirkliche, von der Tatsächlichkeit des Körperlichen zu der gründigeren Tatsächlichkeit des geistig Seelischen. Es ist der Weg Eckeharts zu der Wesenheit der Dinge, und vielleicht ist es gerade diese schöpferisch gewordene Anschauung, der vor allem die mysteriöse Stimmungsgewalt zu verdanken ist, die die Schweigsamkeit dieser Blätter so ergreifend und im Tiefsten zwingend macht. Wie bei den Plastiken das, was Ausgangspunkt war, nur ein Knien, ein Stehen, ein Schreiten, ein Niederstürzen war, so wird hier (Abb. 75) ein Körperumriß nur hingeschrieben; aber aus solcher Aufzeichnung vibriert etwas Unnennbares; etwas, was ein Mensch, in dem Musik ist, aus sich herausspielt.

Die Technik dieser Radierungen hat gewisse Ähnlichkeit mit der der Lehmbruckschen Malerei. Wieder soll die Fläche als solche sprechen. Die Platte ist mit ganz wenigen Strichen gerade angeritzt, wie zufällig der Grund an einzelnen Stellen noch etwas aufgerauht, wodurch sich, ohne daß eigentlich mehr als der Kontur umrissen wäre, Körperlichkeit von frappanter Bestimmtheit ergibt. Auch bewegtere Szenen: Anregungen aus Shakespeare oder der Bibel sind auf diese Weise bewältigt, die sehr einfach erscheint, in Wirklichkeit aber eine seltene Ökonomie der Kraft und einen außerordentlich entwickelten Instinkt für alles Darstellbare voraussetzt. In diesem Radierwerk, das etwa 130—150 Platten umfassen mag*), hat ein schöpferischer Mensch tatsächlich die Verwirklichung seiner Intentionen erreicht. Alles Faustische und Grüblerische, was seinem Schaffen sonst den Anhauch des Prometheischen gibt, ist gewichen; die Hand ist leicht geworden und folgt frei und beglückt den Eingebungen des Geistes, der in Demut schöpft aus der Harmonie unendlich reiner Melodien.

*) Von den meisten Platten existieren nur ganz wenige Abzüge; Auflagendrucke sind kaum einmal hergestellt. Einige Platten waren bei Lehmbrucks Tode überhaupt noch nicht gedruckt. Die eine oder andere davon mag Lehmbruck wohl als noch nicht fertig angesehen haben; die Annahme ist aber erlaubt, daß es Zufall oder Sorglosigkeit gewesen ist, was den Druck verhindert hat. Lehmbruck war ja in der Hinsicht mehr als gleichgültig; ihn reizte lediglich das Machen, das Schaffen, was aus dem Werk dann wurde, sorgte ihn wenig. Fast hat er die Arbeit, mit der er innerlich fertig war, als einen Ballast angesehen, um den zu kümmern sich kaum verlohnte. Eine Sorglosigkeit, durch die der größte Teil dieses Radierwerkes fast der Vernichtung anheimgefallen wäre, wenn es der sorgsamen Bemühung der Witwe nicht gelungen wäre, die Platten zu retten und so noch Abzüge zu ermöglichen.

Groß, ernst und feierlich, als beträte man die Schweigsamkeit eines gotisch aufstrebenden Gewölbes, ist Lehmbrucks Kunst. Mehr Bach als Mozart, eher Fuge denn melodisches Tonspiel, strecken diese Leiber sich in eine keusche Unnahbarkeit. Alles, was Lehmbruck in sich trug an Kraft und Zartheit, an Jubel und Sehnsucht, hat er in sie hineingepflanzt, und dann ist er gegangen, klaglos, zerbrochen am Leben. . . .

In den letzten Tagen des März 1919 fand man den kaum 38jährigen, der 14 Tage vorher zum Mitglied der Berliner Akademie gewählt worden war und dem äußere Erfolge mehr denn je winkten, in seinem Berliner Atelier; er hatte den Gashahn aufgedreht und ein Ende gemacht.

Von Zürich, wo er die letzten beiden Kriegsjahre verbrachte, war er, ein gebrochener Mensch schon, in dem unsagbare Unrast wie flackerndes Feuer zehrte, einige Wochen vorher nach Berlin gekommen. Eine Porträtbüste, die er zu modellieren hatte (Abb. 59) machte er noch fertig.

Wenn man es sonst nicht wüßte, so würden die zumeist fragmentarisch gebliebenen Werke der letzten beiden Züricher Jahre schon verraten, wie schwer diese Zeit für ihn gewesen sein muß. Gelähmt in seinem Schaffen, seelisch und körperlich krank, entsagte er. Stumm, wie ein waidwundes Tier das Dunkel sucht, wendet er sich ab, wie es geschrieben steht im Buche des Herrn der gelben Erde: „Einsam geht er, einsam kommt er, einsam äußert er sich, einsam zieht er sich in sich zurück. Wer kann ihn hindern?"



Abb. 21. STÜRZENDER FECHTER. ZEICHNUNG. BERLIN.

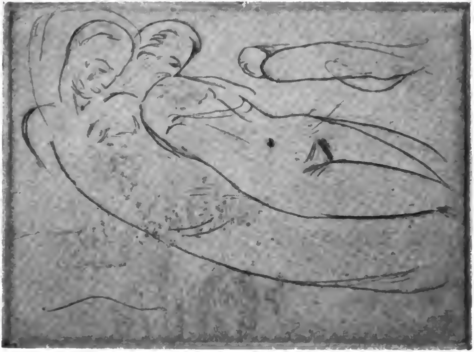


Abb. 22. PAOLO UND FRANCESCA (KLEIN, LANGFORMAT). RADIERUNG. PARIS.

Meditationen.

Lehmbruck hat gelegentlich auch sich durch das Wort auszudrücken versucht. Dichtungen und Reflexionen eines einsamen Menschen, der Zwiesprache mit sich hält. In seinem Nachlaß fand man Aufzeichnungen, voll der zarten Empfindsamkeit, die seinem Wesen zugehörte. Nachstehend ein paar dieser, das Schaffensbild ergänzenden Äußerungen:

Dämmerstunde.

Tiefe Stille rings umher,
Die Sonne versinkt in der Ferne,
Kein Zweig bewegt sich mehr,
Und ich schreite einsam,
Einsam wie stets,
so liebeleer,
Es erquickt mein Herz,
wenn ich weine,
Ob meinen Schmerz.
O, Götter, laßt mir dies eine! 1902

Aus „Schwärmerei und Träume“.

Tu' Kränze mir ins Haar, triumphgeflochtene,
Ich träumt' von Kränzen — — —
Denn Kränze gibt's, so dunkle, schwere,
So glutdurchrauscht, so duftbetäubt.
Denn Kränze gibt's, so purpurfunkelnd,
So rosenrot, so dufteschwer,
Aus Kelchen, Schaum und Rosengluten,
Vor Farbenrausch und Düften dunkelnd;
So rot wie Blut aus heißer Wunde,
So heiß als wie der Liebe Mund.
Die Kelche saugen Sonnengluten,
So funkelnd wie Rubin und Wein,
Wie Sonnenblut vor dunkler Nacht.
War's solch ein Kranz?
— — — — Ich weiß es nicht.

Und Kränze gibt's so blütenfrische,
Wie Perlen, voll von stillen Zähren,
So rein wie stiller Sterne Schein,
Wie Myrtenschnee im Morgentau.
— — — — — —

Nein, solche Kränze waren's nicht.
Und Kränze gibt's, so bleiche, graue,
So müd von Leid und Herzensnot,
Wie weggeweht von blühender Aue,
So still umfahn von Duldertod,
So bleich wie — Tod. —
— — — — — —

Und Kränze gibt's, so bleiche, bange,
So ohne Licht und Blütenglanz,
Für mich — — ein Kranz?

Die Natur.

Und wenn du an der Wissenschaft und Menschheit zweifelst,
Wenn alles Haschen, Klügeln Dir vergebens scheint,
Durch alles das dem eigenen Ich zum Feind geworden,
Dann kehr' zurück zu der Natur und sei ihr Freund.
Wenn dir zuwider Lug und Trug der Menschen,
Wo selbst der Vater nicht dem Sohne traut,
Ihr eitles Jagen nach Genuß, Besitz und Ehre,
Wo einer auf des andern Fallen baut,
Wo gar der Menschheit hehrste Güter: Gott und Liebe
Gezerrt in niedern Schmutz und Staub
Von gier'gen Händen und gemeinen Dieben,
Wo Kirch' und Macht sich Faustgewalt erlaubt,
Dem Geist und Körper Ketten schmieden,
Die Wahrheit fälschen und den Geist verblöden
In roher Habsucht und gemeinem Eigennutz,
Der Edlen Sinn verhöhnen und die Wahrheit drehen:
Dann kehr voll Abscheu solchem Tun den Rücken
Und wende dich dem reinen Lichte zu,
Leg ab das Kleid an Tempels Schwelle
Und wasch dich rein in klarer Gottesquelle,
Und wirf dich so geläutert
Der Gottnatur an ihre warme Brust,
Die wahrheitspendend dich wird höher führen
Auf lichtem Weg zur Liebe — Wahrheit — Gott. —
Und diese Liebe läßt dich alles nun verstehen,
Was vordem du verabscheut und verlassen,

Die Menschen wirst im besseren Licht du sehen,
Erkennst sie als Geschöpfe deines Gottes wieder,
Du siehst sie als ein Teil der großen Gottesliebe.
Du möchtest jeden Stein und jede Blum' umarmen,
Du möchtest lindern jeden Schmerz,
Du kannst des andern kalte, leere Brust erwarmen,
In ihnen liebst du Gottes großes Herz.
Dann fühlst du Gott in allen seinen Dingen,
Im Universum wie im winzigsten Atom,
Du kannst auf Geistesflügeln götterwärts dich schwingen,
Du fühlst im Herzen Gottes Liebe glühn. Januar 1904

Vor Rodins Kuß.

Und noch ein Kuß — o seliges Ergießen!
Es schmiegt sich Leib an Leib in seligem Entzücken,
Und noch ein Beben — noch ein Zittern, Fließen,
Der Nerv, das Leben, zittert im Genuß!
Es bebt das Leben im Empfindungsrausch,
Es zittert Mund auf Mund.
Es dringt herauf aus übervollem Liebesbrausen,
Und innig tut das ein' dem andern kund:
O, laß Dich's fühlen, daß meiner Seele Saiten
Erbeben, klingen, wo Du sie berührst,
O, laß Dich's fühlen, daß in Himmelsglück verbunden,
Für Erdenlust und -schmerz wir fest umwunden!
Des Lebens Töne, Herzakkorde, schlagen, Brust an Brust. —
Das herzt sich kosend,
Langgesuchtes, Langersehntes lösend —
Das hält sich, faßt sich, warm zusammenklingend
Zu jener großen Melodie.
Es fühlt sich eins, im Glücke sich verschlingend,
Der Welt verloren, eine Harmonie.
Das hält sich, schmiegt sich sinnberauscht,
Sie neigt sich warm zu ihm hinüber,
Wie wenn sie seines Herzens Sprudeln [lauscht.
Sie neigt sich zu ihm hin,
Der fest sie an sich zieht mit starken Armen,
Um Herz am Herzen zu erwarmen.
Sie gibt sich hin, so ganz und sanft und warm zusammenklingend,
Verschmolzen zu der großen Harmonie
Der allgewalt'gen sel'gen Liebe.
Sie gibt sich hin, genießt empfangend ganze Seligkeit,
Und rein, verklärend strahlen ihre Marmorglieder.
Sie lächelt lauschend, neigt sich zu ihm hin,
Als lausche sie den tiefen Herzensliedern,
Die jubelnd, lebendjugendkräftig ihr entgegensprudeln.
Er gibt sein Ich, zugleich Empfangender,
Er gibt sein Ich, indem er nimmt,
Sie träumt dabei von jungem, frischem Leben,
Und sieht im Wonnetraum den Kindesblick,
So himmlisch rein, so lebensvoll,
Als wie das Leben selbst, dem es entquoll,
Es strömt das Leben hin zum Leben. —
Er hebt wie segnend seine Hand,
Und bebend fühlt sie Lebenspulse,
Als segne sie das warme Leben, das voll
Aus dieser Marmorschönheit glüht,
Als segne sie das junge Leben,
Das bald aus diesem Kusse blüht.

5. Juli 1904.

Mitternacht.

Meine Hände flehen aus dunkler Nacht. Sie erheben sich und streben ins Dunkle, ins Nichts, und doch muß jenseits des Dunkels das Lichte sein. Meine Hände strecken sich empor und flehen und flackern und suchen umher, und möchten etwas finden in der Dunkelheit, es fassen und halten. Und sie greifen und suchen umher und finden es nicht, und sie greifen das Nichts und die Dunkelheit. Und da sie nichts finden und da sie nicht reichen können bis ins Helle und Lichte, so verzweifeln sie und verschlingen sich und ringen miteinander und schmerzen und würgen sich, um die anderen Schmerzen des Fiebers nicht zu fühlen, das sie zucken macht. Und verzweifelt fallen sie zurück in Schmerz und möchten sich vergraben vor Schmerz und graben sich ein in mein Gesicht und zerwühlen es und finden dort, das sie halten und umklammern und zerwühlen können, etwas Zuckendes, Heißes, Bebendes, Rasendes, Verbrennendes, etwas, das ihnen Antwort gibt, und nicht stumm bleibt, das schreit und weint mit ihnen in der Dunkelheit, und sie schlingen in sich heiße Worte wie der heißeste, letzte Schrei eines Gebetes. Und eine flammende, blutigrote, sternspritzende, sternschleudernde Durchflammung der Dunkelheit umrast und durchrast mich und reißt mich hinauf und hinunter über Himmelshöhen und schaudernde Abgründe und Schluchten, und dann ist wieder Nacht und das Nichts.

Fragmente.

— — — Viele wünschen sich, auch der Menschheit, eine große, göttliche Wahrheit geben zu können, die die Menschen auf Jahrhunderte beglücken würde. Doch es liegt darin etwas Egoismus und Eitelkeit, wenn diese dabei an Christus, Savonarola, Sokrates, die für ihre neue Wahrheit starben, denken, weil sie nur so die Wahrheit ihrer Lehre ihren sie verkennenden Mitmenschen beweisen konnten.

Denn der höhere Standpunkt ist der, daß man es für gleich achtet, ob man selbst oder ein anderer der Träger der Wahrheit ist, wenn die Wahrheit überhaupt nur der verirrten Menschheit mitgeteilt wird. Menschen, die meinen, ein Christus, Sokrates . . . . wären so standhaft für ihre Lehre gestorben, damit es ihnen im Jenseits vergolten werde, ziehen diese Göttlichen auf die Stufe des Egoismus, wenn auch der höchsten Stufe des Egoismus herab. Nein, diese starben um der Wahrheit selbst willen, in ihrer unermeßlichen Liebe konnten sie nicht anders handeln, sie konnten nichts wie geben, und weil alles Gute, das man außer sich verbreitet, wieder dem Mittelpunkte zum Genusse wird, ähnlich wie das Licht nur hell ist, weil alle seine Strahlen wieder in ihm zusammentreffen, so hatten auch Christus, Savonarola . . . . bereits vorher den himmlischen Genuß von der Glückseligkeit der Menschheit, durch ihre Liebe und Wahrheit hervorgerufen. Der ganze Himmel senkt sich auf sie hernieder, d. h. der Himmel, in den sie die Menschen heben wollten, in dem alles zusammenfließen würde in dem einen Akkord: Liebe.

— — — —

— — — Ich glaube, daß wir wieder einer wirklich großen Kunst entgegengehen, und daß wir bald den Ausdruck unserer Zeit finden in einem monumentalen, zeitgemäßen Stil. Zeitgemäß muß sie sein, nicht ein Wiederaufgreifen alter Stile, denn niemals hat man in guten Kunstepochen einen Stil aus früheren Jahrhunderten wieder aufgenommen, monumental muß sie sein, heroisch, wie der Geist unserer Zeit.

Die Skulptur, wie jede Kunst, ist der höchste Ausdruck der Zeit.



Abb. 23. FRAGMENT. WEIBLICHER TORSO (UNVOLLENDET). ZÜRICH.

Ein jedes Kunstwerk muß etwas von den ersten Schöpfungstagen haben, von Erdgeruch, man könnte sagen: etwas Animalisches. Alle Kunst ist Maß. Maß gegen Maß, das ist alles. Die Maße, oder bei Figuren die Proportionen, bestimmen den Eindruck, bestimmen die Wirkung, bestimmen den körperlichen Ausdruck, bestimmen die Linie, die Silhouette und alles. Daher muß eine gute Skulptur wie eine gute Komposition gehandhabt werden, wie ein Gebäude, wo Maß gegen Maß spricht, daher kann man auch nicht das Detail negieren, sondern das Detail ist das kleine Maß für das große. Der Maler, der die Fläche einteilt, tut nichts anderes als der Bildhauer, der den Umfang seiner Statue als Fläche sieht und sie einteilt. —

Es gibt also keine monumentale, architektonische Kunst ohne Umriß oder ohne Silhouette, und Silhouette ist nichts als Fläche.

Voller Intensität, nichts leer, voller Wärme, voller Tiefe!

Ich finde bei einigen jungen Künstlern aus den verschiedensten Ländern dieses allgemeine Gefühl, trotzdem sich ihre Werke untereinander ganz verschieden darbieten, und dieses Gefühl wird sie leiten zu einem neuen zeitgemäßen Ausdruck: Zu einem Stil unserer Zeit.

Skulptur ist das Wesen der Dinge, das Wesen der Natur, das, was ewig menschlich ist. —

Wer ist noch da?

Wer blieb noch da von diesem Morden,
Wer bleibt aus diesem blut'gen Meer?
Ich schreite über dieses Schnittfeld
Und schau um mich, wo liegt die Mahd
Vom Morde gräßlich hingeschlachtet.
Die Freunde liegen still umher,
Die Brüder sind nun nicht mehr da.
Der Glaube, Liebe, alles hin,
Und Tod, er liegt auf allen Wegen, auf jeder Blüte.
O Fluch, o tausendfacher Fluch!
Habt ihr, die soviel Tod bereitet,
Habt ihr nicht auch den Tod
Für mich?

Januar 1918.



Abb. 24. LUDWIG MEIDNER: PORTRÄT WILHELM LEHMBRUCK.

Das Werk Lehmbrucks.

Die Plastik.

Düsseldorf 1895—1909.

Männlicher Akt. 1902. Überlebensgroß.
Kugelwerfer. 1902. Überlebensgroß.
Siegfried. Etwa 80 cm hoch.
Steinwälzer. Kleinplastik.
Bettlerpaar. Kleinplastik. Marmor.
Rivalen. Kleinplastik. Skizze.
Versuchung. Kleinplastik. Skizze.
Die Arbeit. 20 cm hoch.
Grace (weibliche Büste). Lebensgroß.
Schlagende Wetter. (Grabmal für erschlagene Bergleute.) Lebensgroß.
Eisengießer. Bronzerelief.
Junge Liebe. 1905. Bronze. *Frankfurt*. Lebensgroß. Ausgestellt auf der *Düsseldorfer* Grabmals-Ausstellung 1909.
Der Weg zur Schönheit. Plakette für Prof. Schill. 22 : 32 cm.
Kopie des Düsseldorfer „Jan Wellm". Höhe 42 cm.
Badende. 1905. Höhe 70 cm. *Düsseldorf*, Museum der Kunstakademie.
Büste Frau L. 1906.
In Gedanken. 1907. Hochrelief. Bronze. 55 : 70 cm.
Büste Maler W. (1906?) Lebensgroß.
Mutter und Kind. 1907. Lebensgroß.
Die Alte. 1908. Lebensgroß. Marmor.
Porträtplakette (einer Dame). 1908.
Weibliche Figur. 1908. Kleinplastik.
Zum Ziel. (Blindes Paar.) 1908. Lebensgroß.
Büste einer Dame. 1908. Lebensgroß.
Büste Freiherr v. St. 1908. Lebensgroß. Marmor.
Relief für ein Grabmal. 1908. Überlebensgroß.
Seele. Relief für ein Grabmal. 1908. Überlebensgroß.
Trauernde. Relief. 1908. Höhe 65 cm.
Trauernde. Zwei Reliefs für ein Grabmal. 1909. Höhe 1,70 m.
Zwei Engelfiguren für einen Sarkophag. 1909.
Mutter, ihr Kind schützend. 1909. Kleinplastik.
Der Mensch. Statue. 1909. Höhe 3 m.

Paris 1910—1914.

Weibliche Figur. 1910. Marmor. Lebensgroß. *Duisburg*, Städt. Museum; *Monnheim*, Kunsthalle; *Homburg*, Kunsthalle; *Lübeck*, Museum.
Weibliche Figur. 1910. Torso. *Berlin*, Nationalgalerie; *Dresden*, Albertinum; *München*, Neue Staatsgalerie.
Gesenkter Frauenkopf. Bronze. *Elberfeld*, Kaiser Wilhelm-Museum; *Wiesbaden*, Städt. Museum; *Bremen*, Kunsthalle.
Weiblicher Torso. 1910—11. 3/4 Lebensgröße. *Hagen*, Folkwang-Museum.
Büste Frau L. Lebensgroß. Bronze. *Essen*, Städt. Museum; *Danzig*, Provinzialmuseum; *Darmstadt*, Landesmuseum.
Statuette. Mädchen mit aufgestütztem Bein.
Sinnende (klein). Bronzestatuette. *Holle*, Städt. Museum. 1911.
Die Kniende. 1911. Überlebensgroß. *Berlin*, Nationalgalerie; *Dresden*, Albertinum; *Monnheim*, Kunsthalle.
Geneigter Frauenkopf (Kopf der Knienden), *Frankfurt*, Städt. Galerie (Terrakotta); *Chemnitz*, Museum.
Sinnende. Lebensgroß. 1913. *Monnheim*, Kunsthalle.
Torso der Sinnenden. Detroit (U. S. A.), Museum.
Kopf der Sinnenden. Bronze. *Holle*, Städt. Museum für Kunst und Kunstgewerbe.
Geneigter Frauentorso. 1/3 Lebensgröße. Bronze. 1912. *Stuttgart*, Museum.
Badende. 1914. *Holle*, Museum.
Skizze zur Rückblickenden. 1913.
Emporsteigender Jüngling. Überlebensgroß. 1913.
Jünglingskopf. 1913.
Mädchen, sich umwendend. Torso. Lebensgroß.
Mädchenkopf, sich umwendend. *Dresden*, Albertinum.
Mädchentorso, sich umwendend.
Sitzender Knabe. Bronze.
Drei Frauen. Relief.
Kriechendes Kind. Briefbeschwerer. Bronze.
Männliche Figur. Überlebensgroß. 1913 bis 1914. Für die Werkbund-Ausstellung *Köln* 1914.
Weibliche Figur. Überlebensgroß. 1913 bis 1914. Für die Werkbund-Ausstellung *Köln* 1914.
Jüngling. Lebensgroß. (Zerstört.)

Berlin 1914—1917.

Rückblickende. Höhe 90 cm. *Dresden*, Albertinum.
Porträtbüste Frau Oeltjen. Lebensgroß.
Porträtbüste Herr Falk. Lebensgroß. Bronze.
Porträtbüste Frau Falk. Lebensgroß. Marmor. Privatbesitz.
Steinguß. *Dresden*, Albertinum.
Porträtstatuette Frau Falk. 1/3 Lebensgröße. *Frankfurt*, Städt. Galerie.
Sterbender Krieger. Überlebensgroß.

Weibliche Büste Fräulein K. Lebensgroß. Fragment.
Porträtbüste Theodor Däubler. (Unvollendet.)
Stürmender. Wachs. Statuette.
Gefallener. Statuette.
Weiblicher Torso. 3/4 Lebensgröße. Fragment.
Betende. Lebensgroß. Fragment.
Porträtbüste Fritz von Unruh. Lebensgroß. *Frankfurt*, Städt. Galerie.
Porträtbüste Frau B. Lebensgroß.
Mädchenbüste. Lebensgroß.
Weiblicher Torso. Marmor. Lebensgroß. *Zürich*, Kunsthaus. Leihgabe.
Liebende (Köpfe).
Büste Frau L. Marmor. (Unvollendet.)

Berlin 1919.

Porträt Fräulein von Friedländer-Fuld. Lebensgroß.

Lehmbruck hat einige Arbeiten nur in Marmor ausgeführt, das Grabrelief und verschiedene kleinere Arbeiten der Düsseldorfer Zeit, die weibliche Figur des Duisburger Museums, die Frauenbüste (Paris), den weiblichen Torso (Paris), den weiblichen Torso, der als Leihgabe sich im Züricher Kunsthaus befindet, die Büste Frau F. und die unvollendet gebliebene Büste Frau L. aus der Züricher Zeit. Meistens hat er Gußformen hergestellt und in Bronze oder häufiger noch in Kunststein gießen lassen. Von fast allen größeren Arbeiten hat er, wie im Text bereits dargelegt, Torsi und vor allem die Köpfe für sich herausgegeben. Von der Angabe der Besitzer der einzelnen Abgüsse, die in mehreren Exemplaren vorkommen, ist abgesehen worden. Es sind nur die Museen als Besitzer namhaft gemacht worden. Ferner befinden sich zur Zeit noch als Leihgaben die Kniende und die Badende in der Neuen Staatsgalerie, München.

Bilder.

Frauenfries. Farbige Zeichnung.
Drei Frauen. *Magdeburg*, Kaiser-Friedrich-Museum.
Komposition. *Berlin*, Nationalgalerie.
Ruhende. (Gemälde auf Holz.) *Berlin*, Nelly Hertz.
Susanna. *Wiesbaden*, Heinrich Kirchhoff.
Kopf, Sinnende.
Martha. Pastell.
Liegender Akt. Pastell.
Badendes Weib.
Frauenkopf.

Zürich 1917 und 1918.

Sitzender Jüngling. Terrakotta. Lebensgroß. *Frankfurt*, Städt. Galerie.
Bronze. *Duisburg*, Städt. Museum.
Mutter und Kind. *Berlin*, Nationalgalerie, *Erfurt*, Städt. Museum.
Kopf eines Denkers. Lebensgroß. *Berlin*, Nationalgalerie.

Außerdem eine größere Anzahl mehr oder minder unvollendet gebliebener Leinwände und etwa 600 Zeichnungen.

Radierungen.

Tanz (Mann und Weib).
Des Künstlers Frau und Kind.
Schüchternes Mädchen (klein, ganz).
Drei Frauen.
Raub 1 (Weib halb)
Raub 2 (Weib ganz)
Studienblatt: Quartier latin.
Ausschauender Mann emporsteigend.
Madonna
Ruhende, Meeresstimmung.
Kleopatra.
Frauenkopf (Vision).
Mutter und Kind (Vision).
Junges Mädchen (Halbakt von vorn).
Weiblicher Halbakt mit Männerköpfen.
Johannes.
Kopf, groß.
Kniende, groß.
Mädchenkopf von vorn, mit Tuch.
Frauentorso, ohne Kopf.
Kniende, klein.
Weiblicher Halbakt, ausschauend vom Rücken.
Stehendes junges Weib mit über dem Kopf verschränkten Armen.
Kreuzigung.
Verzweifelnde Mutter.
Jünglings-Halbakt, sich umwendend.
Sitzendes Mädchen (Kopf geneigt).
Büßender.
Jünglingskopf.
Weiblicher Halbakt von vorn, mit Tuch.
Männlicher Rückenakt.
Ruhende.
Der Pilger.
Ecce homo.
Jünglingskopf.
Mann und Weib, sitzend.
Paolo und Francesca (Querformat, klein).
Leidender Mensch.
Kopf eines Urmenschen.
Weib, sich umwendend.
Komposition 1.
Niedergedrückte (Komposition 2).



Abb. 25. MARTHA. GEMÄLDE. KÖLN 1912.

Komposition 3 (klein).
Erwachen.
Weiblicher Torso.
Der verlorene Sohn.
Kniende auf beiden Knien (Kopf hintenübergebeugt).
Paolo und Francesca, groß (Hochformat).
Drei Frauen kniend (Langformat).
Kauernde.
Weib, sich zusammenziehend (Kopf auf Knie).
Jünglings-Halbakt.
Große Auferstehung.
Das einsame Weib.
Potiphars Weib.
Überschwemmung.
Die Schuld.
Angefangene Komposition.
Jeremias.
Der Überfall.
Frauenkopf, seitlich geneigt (Kleopatra II).
Vier Frauen.
Anbetung.
Umarmung.
Die Mißhandelte.
Versuchung.

Die Erscheinung.
Drei Frauen (2 stehend, 1 sitzend).
Leidenschaft.
Kinderbildnis I.
Kinderbildnis II.
Madonna (nach Cimabue).
Kreuzigung (nach einem altitalienischen Gemälde).
Liegendes Weib.
Das tote Weib.
Frau mit hochgeworfenen Armen.
Mutter und Kind (Frau S.).
Frauenkopf I (Profil, Frau S.).
Angefangene Komposition II.
Liegendes Weib mit Männerkopf.
Susanna.
Knabenbrustbild, Profil nach rechts.
Pygmalion.
Mann mit Stab.
Weiblicher Akt (linkes Bein eingebogen).
Weiblicher Rückenakt.
Hockende.
Weib und Kind.
Weiblicher Akt. Fragment.
Auferstehung II.
Mutter und Kind, groß.
Mutter und Kind II, klein
Schlafendes Mädchen.
Weiblicher Torso.
Frauenkopf, Profil nach rechts.
Kauernde II.
Medea.
Der tote Mann.
Frauenkopf III (Frau F.).
Schreitender Mann.
Strickende Frau.
Leidenschaft II.
Sinnender Mann.
Frauenkopf IV.
Frauenkopf V (Frau Oe.).
Frauenkopf VI (Dreiviertelprofil).
Frauenkopf VII, klein.
Porträtkopf (Herr F.).
Frauenkopf (Frau F.).
Mutter und Kind III.
Frauenkopf (Frau B.).
Frauenkopf von vorn (Frl. B.).
Zwei Köpfe.
Pietà.
Weiblicher Halbakt mit Schwan.
Mädchen mit erhobener Hand.
Herrenbildnis.
Der Wanderer.
Der Gestürzte.
Ode an den Genius.
Männerkopf.
Mädchenkopf, klein.
Sinnende.
Porträtkopf, groß.
Zwei Menschen.
Shakespeare-Visionen: Macbeth I.
Shakespeare-Visionen: Macbeth II.
Shakespeare-Visionen: King Lear I.
Shakespeare-Visionen: King Lear II.
Mann und Weib, groß (Trauernde).
Schlafwandelnde.
Der verwundete Genius.
Frauenkopf nach rechts, groß.
Der Traum des Weibes.
Liegender Mann.
Sitzende Figur. Skizze.
Schreitender Mann, groß.
Emporstrebende.

Lithographien.

Zwei stürzende sterbende Krieger.
Zwei stürmende getroffene Jünglinge.
Bildnis Theodor Däubler.
Sitzende Japanerin.
Männerkopf nach rechts.
Frauenkopf.
Männlicher Kopf.
Mutter und Kind I (Halbprofil).
Mutter und Kind II (von vorn).
Mutter und Kind III.
Männerkopf. Studie I.
Männerkopf. Studie II.
Knabenkopf von vorn (Kind des Künstlers).
Knabenkopf, nach links (Kind des Künstlers).
Frauenkopf (Frau F.).



Abb. 27. WEIBLICHE FIGUR. PARIS 1910. (Duisburg, Städt. Museum.)



Abb. 28. WEIBLICHER TORSO. PARIS 1910/11. (Hagen Folkwang-Museum.)



Abb. 29. BÜSTE. FRAU LEHMBRUCK. PARIS 1910. (Essen, Kunstmuseum.)



Abb. 30. KNIENDE. PARIS 1911. (Mannheim, Kunsthalle.)



Abb. 31. FRAUENKOPF. (KNIENDE.)



Abb. 32. RÜCKBLICKENDE. BERLIN 1914/15.



Abb. 33. RÜCKBLICKENDE. BERLIN 1914/15.



Abb. 34. SKIZZE ZUR „RÜCKBLICKENDEN". PARIS 1913/14.



Abb. 35. KLEINE SINNENDE (Halle, Städt. Museum) UND WEIBLICHER TORSO (Hagen, Folkwang-Museum).



Abb. 26. GROSSE SINNENDE (RÜCKSEITE). PARIS 1913/14.



Abb. 37. GROSSE SINNENDE. PARIS 1913/14.



(Halle, Städt. Museum für Kunst und Kunstgewerbe.)
Abb. 38. MÄDCHENKOPF (SINNENDE).



Abb. 39. MÄDCHENKOPF (MÄDCHEN, SICH UMWENDEND). PARIS 1913/14.



Abb. 40. WEIBLICHER TORSO. PARIS 1913/14.



Abb. 41. KOPF EINES KNABEN. (UNVOLLENDET.)



Abb. 42. GENEIGTER FRAUENTORSO. PARIS 1913.



Abb. 43. MÄNNLICHE FIGUR. (FREIPLASTIK FÜR DIE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN WERKBUNDES CÖLN 1914.) PARIS 1914.



Abb. 44. EMPORSTEIGENDER JÜNGLING. PARIS 1913.



Abb. 45. EMPORSTEIGENDER JÜNGLING. PARIS 1913.



Abb. 46. PORTRÄT FRAU OELTJEN. BERLIN 1916.



Abb. 47. JUNGES WEIB (TORSO). PARIS 1911.



Abb. 48. PORTRAT FRAU F. BERLIN 1915/16. (Dresden, Albertinum.)



Abb. 49. PORTRAT HERR F. BERLIN 1915/16.



Abb. 50. SITZENDES MÄDCHEN. PARIS 1913/14.



Abb. 51. STERBENDER KRIEGER. BERLIN 1915/16.



(Frankfurt, Städt. Galerie.)
Abb. 52. STATUETTE FRAU F. BERLIN 1915/16.



(Frankfurt, Städt. Galerie.)
Abb. 53. SITZENDER JÜNGLING. BERLIN UND ZÜRICH 1916/18.



Abb. 54. KOPF EINES DENKERS. ZÜRICH 1917/18.



Abb. 55. MUTTER UND KIND. ZÜRICH 1917/18.



Abb. 56. BETENDE. FRAGMENT. ZÜRICH 1917/18.



(Frankfurt, Städt. Galerie.)
Abb. 57. PORTRÄT FRITZ VON UNRUH. ZÜRICH 1918.



Abb. 58. WEIBLICHER KOPF. BERLIN 1919.



Abb. 59. FRAUENKOPF. GEMALDE. PARIS 1914.



(Frankfurt, Städt. Galerie.)
Abb. 52. STATUETTE FRAU F. BERLIN 1915/16.



(Frankfurt, Städt. Galerie.)
Abb. 53. SITZENDER JÜNGLING. BERLIN UND ZÜRICH 1916/18.



Abb. 54. KOPF EINES DENKERS. ZURICH 1917/18.



Abb. 55. MUTTER UND KIND. ZÜRICH 1917/18.



Abb. 56. BETENDE. FRAGMENT. ZÜRICH 1917/18.



(Frankfurt, Städt. Galerie.)
Abb. 57. PORTRÄT FRITZ VON UNRUH. ZÜRICH 1918.



Abb. 58. WEIBLICHER KOPF. BERLIN 1919.



Abb. 59. FRAUENKOPF. GEMALDE. PARIS 1914.



(Magdeburg, Kaiser Friedrich-Museum.)

Abb. 60. DREI FRAUEN. GEMÄLDE. PARIS.



Abb. 61. KOMPOSITION. GEMÄLDE. PARIS.



Abb. 62. SUSANNA. GEMÄLDE. PARIS.



Abb. 63. FRAUENKOPF. GEMALDE. PARIS 1914.



Abb. 64. STEHENDES MADCHEN. ZEICHNUNG. BERLIN.



Abb. 65. ZEICHNUNG. BERLIN.



Abb. 66. MÄNNLICHER KOPF. ZEICHNUNG. BERLIN.



Abb. 67. MUTTER UND KIND. ZEICHNUNG. BERLIN.



Abb. 68. TANZ. FARBIGE ZEICHNUNG. PARIS 1912.

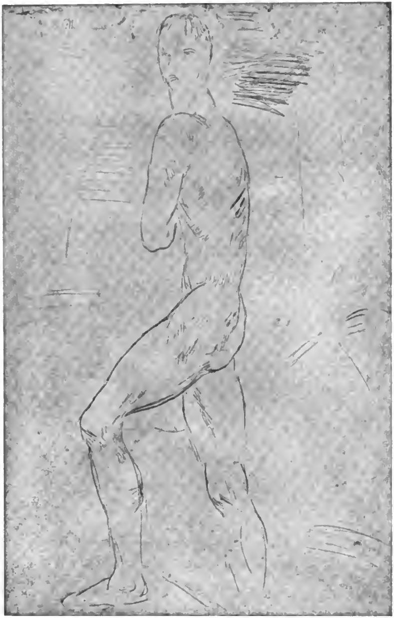


Abb. 69. SCHREITENDER MANN (GROSS). RADIERUNG. KALTE NADEL.



Abb. 70. ZUSAMMENGEKAUERTES WEIB (KOPF AUF KNIE). RADIERUNG. KALTE NADEL. PARIS.



Abb. 71. KNIENDE. RADIERUNG. KALTE NADEL. PARIS.

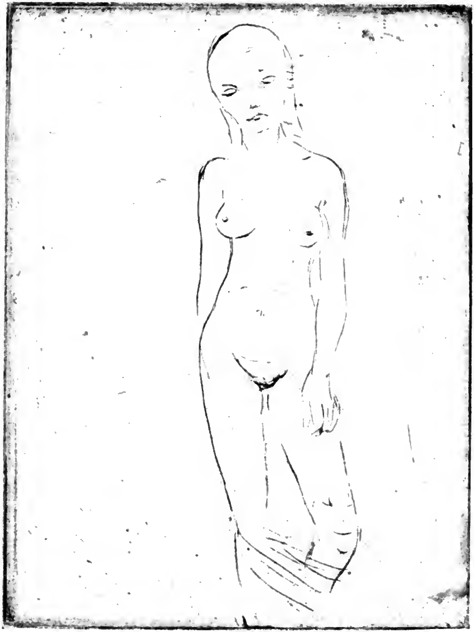


Abb. 72. SCHÜCHTERNES MÄDCHEN (STEHEND). RADIERUNG. KALTE NADEL. PARIS.



Abb. 73. WEIBLICHER HALBAKT VON VORNE. RADIERUNG. KALTE NADEL. PARIS.



Abb. 74. TRAUERNDE. RADIERUNG. KALTE NADEL. PARIS.



Abb. 75. WEIBLICHER HALBAKT. RADIERUNG. KALTE NADEL. PARIS.



Abb. 76. KOPF (GROSS). RADIERUNG. KALTE NADEL. PARIS.



Abb. 77. KLEOPATRA II. RADIERUNG. KALTE NADEL. PARIS.



Abb. 78. MANN UND WEIB (SITZEND). RADIERUNG. KALTE NADEL. PARIS.



Abb. 79. DER VERLORENE SOHN. RADIERUNG. KALTE NADEL. PARIS.



Abb. 80. DAS EINSAME WEIB. RADIERUNG. KALTE NADEL. PARIS.



Abb. 81. JUNGES MADCHEN (SITZEND). RADIERUNG. KALTE NADEL. PARIS.

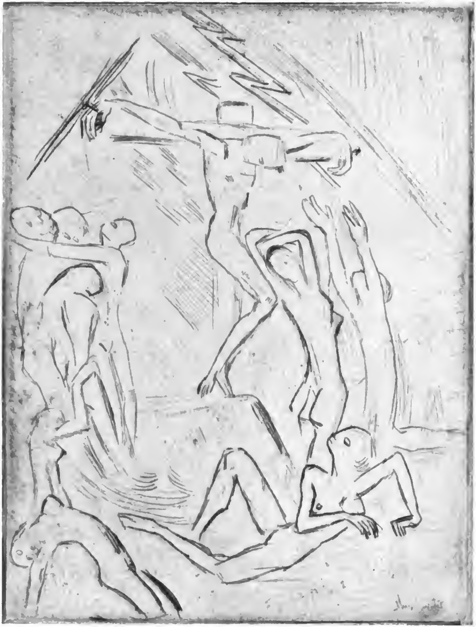


Abb. 82. KREUZIGUNG. RADIERUNG. KALTE NADEL. PARIS.